

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Matouš Svěrák

The Wire: Neoformalistická analýza a analýza fikčních světů

The Wire: Neoformalist Analysis and Analysis of Fictional Worlds

Praha 2014

Vedoucí práce: PhDr. Petra Hanáková, Ph.D.

Poděkování

Rád bych poděkoval PhDr. Petře Hanákové, Ph. D., za odborné vedení a řadu cenných poznatků. Dále bych rád poděkoval Mgr. Radomíru Kokešovi, Ph.D., za vstřícné konzultace týkající se problematiky seriálové fikce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. srpna 2014

.....

Matouš Svěrák

Klíčová slova

Špína Baltimoru, David Simon, HBO, televize, seriál, neoformalismus, analýza, teorie seriálové fikce, teorie fikčních světů, fikční svět, makrosvět, subsvět, kriminální seriál, policejní seriál, Baltimore

Keywords

The Wire, David Simon, HBO, television, series, neoformalism, analysis, theory of serial fiction, theory of fictional worlds, fictional world, macroworld, subworld, crime series, cop show, Baltimore

Abstrakt

V rámci své bakalářské práce analyzuji narativní strukturu, styl, fikční svět seriálu *The Wire* a jejich vzájemné vztahy. Při samotné analýze vycházím z neoformalistických pozic a využívám teorie seriálové fikce tak, jak ji definoval Mgr. Radomír D. Kokeš, Ph.D., ve sborníku *Intermediální poetika příběhu*. Doufám, že praktickým užitím této mladé teorie pomohu prokázat její přínos analýze seriálů. V textu se dále věnuji popisu podmínek, které vedly ke vzniku *The Wire*, specifické pozici stanice HBO, výrobce seriálu, na televizním trhu a způsobu, jímž ovlivnila konečnou podobu seriálu. Dále reflektuji vztah *The Wire* k realitě, jeho specifika v kontextu žánru policejního seriálu a v neposlední řadě ho také vkládám do kontextu tvorby výkonného producenta a scénáristy Davida Simona.

Abstract

In my thesis I analyze the narrative structure, style, fictional world of *The Wire*, and their mutual relationships. I use neoformalist theory as the basis of my analysis, but I also employ theory of serial fiction by Mgr. Radomír D. Kokeš, PhD., that he introduced in the textbook *Intermediální poetika příběhu*. I hope that I can help to demonstrate analytical benefits of this young theory. I also discuss historical and economical context that lead to the creation of *The Wire*, specific position of television network HBO, the producer of *The Wire*, on the television market and ways in which this position altered the final shape of analyzed series. I reflect the relationship between *The Wire* and reality, its specifics in the context of the genre of cop shows. I also put *The Wire* in the broader context of the rest of the output of executive producer and screenwriter David Simon.

Obsah

Obsah	6
1. Úvod	8
1.1. Poznámka k jazykovým nesrovnalostem	10
2. Metodologická reflexe	11
2.1. Ozvláštnění	12
2.2. Styl, narace, fikcizace a fikcipedie	12
2.3. Fikční světy a narativní toky	14
2.4. Roviny významu	16
2.5. Aktuální svět a kulturní encyklopedie	17
2.6. Divák, jeho úsudky a zprostředkování informací	17
2.7. Seriálová terminologie	19
2.8. Auteur	19
3. Ekonomický a kulturně-historický kontext	21
3.1. „HBO Original Series“	21
3.1.1. Estetika „HBO Original Series“	24
3.2. Tvůrce seriálu <i>The Wire</i> David Simon	28
3.3. Okolnosti vysílání <i>The Wire</i>	31
4. Neoformalistická analýza narace a analýza fikčních světů	34
4.1. Fikční světy a subsvěty	34
4.1.1. Institucionální podstata subsvětů	36
4.1.2. Strukturace subsvětů	37
4.1.3. Průchozí subsvěty	40
4.1.4. „The Game“	41
4.1.5. Subsvěty a jejich komparativní vztahy v rámci epizody	44
4.1.6. Makrosvěty USA a Baltimore	46
4.2. Narativní toky	49
4.2.1. Narativní toky a jejich vztah k žánru policejního seriálu	49
4.2.2. Strukturace syžetu na úrovni sezón a jejich tematická propojenost	52
4.2.3. Analýza jednotlivých sezón	53

4.2.4. Progresivní narativní model	56
4.2.5. Implikovaná cykličnost fungování makrosvěta	57
4.3. Struktura epizody	58
4.3.1. Segmentace syžetu.....	60
4.3.2. Absence tradičních cliffhangerů.....	62
4.4. Závěr	64
5. Analýza stylu.....	65
5.1. Kontext.....	65
5.2. Vlivy dramatického realismu	66
5.3. Vlivy dokumentárního realismu.....	67
5.3.1. Extradiegetické prvky	71
5.4. Příkladová scéna.....	75
5.5. Ozvlášťující hlediskové záběry z bezpečnostních kamer	76
5.6. Úvodní titulková sekvence.....	77
5.7. Důsledky stylu.....	78
6. Závěr	80
7. Prameny	82
7.1. Tištěné prameny	82
7.2. Internetové prameny	84
7.2.1. Internetové stránky, databáze apod.	84
7.2.2. Konkrétní články pocházející z internetových stránek	84
7.3. Filmografie	85
7.3.1. Analyzovaný seriál a autorské komentáře	85
7.3.2. Seriály a minisérie z produkce HBO	86
7.3.3. Zbylé seriály	87
7.3.4. Filmy a dokumenty	88

1. Úvod

Ve své bakalářské práci analyzuji seriál *The Wire*. Mým cílem bylo odhalit jeho vnitřní uspořádání a aspekty, které diktuji jeho formu. Pohnutkou mi byl fakt, že ač o *The Wire* bylo napsáno mnoho stran, čas byl věnován především jeho „přesahu“ a ideologii, nikoli formálnímu uspořádání, jež podle mého vědomí neprošlo zevrubnou analýzou.

Jako nejvhodnější nástroj se mi zdál neoformalistický přístup, který mi nabídl potřebný slovník a základní rámec uvažování, a s jehož pomocí jsem byl schopen pojmenovat a popsat styl a naraci seriálu. Přesto s sebou užití neoformalistické metody neslo řadu nebezpečí, z nichž jako nejzásadnější se ukázal fakt, že zkoumaného materiálu je příliš mnoho. *The Wire* má hromadnou stopáž přes šedesát hodin a nebylo tedy možné užít řadu standardních východisek neoformalistické analýzy. Ač jsem ho celý pro potřeby této práce zhlédl dvakrát a činil si řadu poznámek, musel jsem sáhnout po vhodném způsobu redukce. V duchu Davida Bordwella, Kirstin Thompsonové a Janet Staigerové jsem přistoupil k náhodnému výběru několika epizod, které se pro mne nestaly jediným, ale hlavním materiálem určeným k analýze většinového stylu a narace. Píši většinového stylu, jelikož, ač má styl *The Wire* poměrně rigidní a neproměnlivou podobu a jasná pravidla, na jeho natáčení se podílelo dvacet sedm režisérů, z nichž každý samozřejmě zanechal na seriálu svůj otisk. Při druhém sledování jsem se tak ve velké míře věnoval hledání odchylek od většinového stylu a jejich funkcí.

V průběhu analýzy narace jsem narazil na další problém. Ač mi neoformalistická analýza narace poskytla mnoho vhodných nástrojů k pochopení pozice seriálu v kontextu další televizní tvorby a v rámci jeho žánru, v mnohém mě také omezovala. Neoformalistická analýza narace často vychází z metody segmentace syžetu, tedy podrobného rozpisu jeho rozvoje v celkové stopáži. Takový přístup byl samozřejmě v případě televizního seriálu nemožný a opět jsem se musel uchýlit k poněkud intuitivnější metodě a podrobnější analýze již náhodně vybraných epizod a větších narativních celků. Problémem nicméně zůstalo, že uzavřený syžet se začátkem, prostředkem a koncem se v *The Wire* objevuje na úrovni sezóny, několika sezón či celého seriálu a nikoli jedné epizody. Při podrobné analýze jedné epizody tak bylo možné nalézt určité obecně platné principy, které formují celý seriál a jejichž objev měl analytický přínos, na druhou stranu nešlo považovat takto uchopenou naratologickou analýzu za plnohodnotnou.

Proto jsem se rozhodl využít poznatků ze statě Teorie seriálové fikce, kterou uveřejnil Radomír D. Kokeš ve sborníku Intermediální poetika příběhu. Jeho přístup je uzpůsobený potřebám televizních seriálů a je schopen pojmenovat vnitřní mechanismy organizace díla způsobem, který jednoznačně vyžaduje pronikavého a schopného analytika, ale již ne tolik úmorně podrobnou práci zkoumaného materiálu, která je v mém případě nemyslitelná. Nabízí mnoho metod, které jsou zvláště vhodné pro analýzu seriálu jako *The Wire*. Přesto jsem se rozhodl v několika případech Kokešovu terminologii obohatit o několik pojmů, jež mi umožnily jasněji organizovat vlastní text.

Teorii seriálové fikce a neformalistickou metodu považuji za vzájemně kompatibilní a pro analýzu *The Wire* přínosné a rozhodl jsem se je tedy užívat

obě, využít z každé z nich prvky a pojmy, které měly pro mou práci analytický přínos. Jelikož žádné dílo nemůžeme vyjmout z historického a ekonomického kontextu, věnuji kapitolu před samotnou analýzou jeho popisu a způsobům, jak ovlivnil konečnou podobu seriálu.

1.1. Poznámka k jazykovým nesrovnalostem

Ve své práci užívám původní název *The Wire* namísto českého distribučního názvu *Špína Baltimoru* ze dvou důvodů. Za prvé se jejich významy příliš rozcházejí. Český distribuční název přímo odkazuje k prostoru, ve kterém se seriál odehrává – městu Baltimore, a slovo špína zase napovídá, že budeme sledovat buď morálně nízké, nebo nemajetné lidi a že jsou odsouzeníhodní, jsou „špínou“. Jak ve své práci dokazuji, seriál se podobným odsudkům vyhýbá. Původní název *The Wire* je přitom možné přeložit jako „štěnice“ či „odposlech“ a jeho význam je tak značně odlišný. Neméně podstatným důvodem užití původního názvu bylo, že jsem analyzoval seriál v jeho původním znění, nikoli v českém překladu. *The Wire* je z jazykového hlediska velice specifický seriál a nevyhýbá se užití slangu i profesního žargonu, užitím přeložené verze bych tak mohl minout podstatné nuance.

U jiných filmů či seriálů, na které v textu odkazuji, je tento případný problém nepodstatný, jelikož nejsou primárním objektem mého zkoumání. Uvádím proto české distribuční názvy.

2. Metodologická reflexe

Ve své bakalářské práci využívám kombinace dvou analytických přístupů. V první řadě jde o teorii seriálové fikce tak, jak ji definoval Radomír D. Kokeš ve svém textu *Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu* pro sborník *Intermediální poetika příběhu*. Jeho metoda mi poskytla nástroje, pojmy a metody, jak analyzovat svět seriálu a jeho narativní uspořádání, nicméně se nevěnuje problematice stylu. K jeho analýze jsem přistupoval z neoformalistických pozic, jež jsou s Kokešovou teorií seriálové fikce plně kompatibilní i na úrovni naratologické, ostatně Radomír D. Kokeš řadu neoformalistických pojmů přejímá.

Nejvýraznější představitelé, mezi které patří David Bordwell a Kristin Thompsonová, nepovažují neoformalismus za teorii (v tradičním slova smyslu) či metodu, ale za přístup. Neoformalismus má být sadou nástrojů, které se mohou do velké míry měnit a mohou být upravovány v závislosti na zkoumaném materiálu. Tento fakt neoformalismus odlišuje od velké řady dalších možných přístupů, teorií a metod. Jeho následkem je také skutečnost, že neoformalismus sebou nepřináší definitivní představu toho, co je to umělecké dílo a jak funguje, jako spíše sadu pracovních hypotéz, pojmů a kategorií, jež je třeba vhodně modifikovat a podrobovat neustále kritice.

2.1. Ozvláštnění

Základním pojmem neoformalismu je ozvláštnění. V běžném životě vnímání věcí odpovídá určitému účelu. Cílem umění je toto vnímání změnit, dát člověku možnost hledět na věci jinak, čehož dosahuje právě ozvláštněním, tedy odchylkou od tradičního normalizovaného způsobu zobrazování, vyprávění apod. Pokud se odchylka, ono ozvláštnění, začne v kulturních artefaktech objevovat častěji, je normalizována a ztrácí svou ozvlášťující funkci. Ozvláštnění je tak historicky ukotvené a pro jeho odhalení je třeba vnímat kontext vzniku a recepce díla.

2.2. Styl, narace, fikcizace a fikcipedie

Podle neoformalismu umělecké dílo nemá formu, do které je umělcem umístěn obsah. Forma a obsah jsou neoddělitelné a těsně propojené kategorie, jelikož se žádná informace, kterou dílo předává, nedá oddělit od způsobu, kterým je prezentována. Forma a obsah se tak stávají zbytečnými pojmy. Základními pojmy analýzy se stává styl a narace, jež Radomír D. Kokeš dále rozšiřuje o pojem fikcizace, funkčně uplatnitelný především v případech otevřených narativních modelů, kterými jsou kupříkladu televizní seriály, minisérie či filmové trilogie.

Styl je formálním systémem charakteristických postupů s určitým vzorcem, významem a funkcí. Podílejí se na něm základní kinematografické nástroje jako mizanscéna, kamera, střih či zvuk.

Narace, neboli vyprávění, je „*příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru.*“¹ Neoformalismus dále užívá naraci podřazených pojmů syžet a fabule. Syžet je souhrnem série událostí a přidaného nediegetického materiálu v takovém pořadí, v jakém ho udává tok filmu či seriálu. Fabule je „*souborem všech událostí ve vyprávění – ať už explicitně uvedených, nebo divákem odvozených,*“² a to v pořadí konstruovaném divákem na základě chronologie děje. Kupříkladu flashback, který by se objevil v poslední scéně filmu, může být na úrovni fabule v samotném počátku vyprávění, z perspektivy syžetu se nicméně nachází na jeho konci.

Radomír D. Kokeš píše: „*Fikcizací nazývám dynamický proces založený ve vzájemném působení stylu, dějů a světa. Fikcizace divákovi zprostředkuje podněty a (na vyšší úrovni) informace k (re)konstrukci uspořádání fikčního světa a (re)konstrukci v něm probíhajících fabulí. Fikcizace tento tok dat určitým způsobem reguluje do šířky a do hloubky, přičemž divák si všechny poskytnuté informace ukládá ve své fikcipedii ve formě hesel a pravidelností. Vzhledem k nutně cyklické povaze procesu diváckého zpracovávání přibývajících informací se fikcipedie i v uspořádání seriálového fikčního světa rozšiřuje či přepisuje až do chvíle, než seriál skončí.*“³

Ač je Kokešova definice pro potřeby mé práce dostačující, a proto ji uvádím v její plnosti, domnívám se, že do jisté míry mívá specifika především moderního diváctví, kdy k přepisům fikcipedie dochází i po skončení seriálu a

¹ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 111-112.

² Tamtéž, s. 113.

³ KOKEŠ, Radomír, *Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu*. In: Fedrová, Stanislava, Jedličková Alice (eds.), *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis 2011, s. 234.

mimo něj přejímáním informací z jiných zdrojů – ať už jiných kulturních artefaktů umístěných do stejného makrosvěta (dnes jde především o počítačové hry, může ale jít i o knihy, komiksy či hračky), nebo sekundárních zdrojů – rozhovorů s tvůrci, databází (každý oblíbenější seriál má dnes již svou vlastní wikipedii), debat s jinými fanoušky, kteří mohou dále sami rozvíjet fikci skrze vlastní díla a další.

Jako velice užitečné se také ukázaly koncepty míry vědění, míry komunikativnosti a míry sebeuvědomělosti.

Míra vědění označuje rejstřík informací, které vyprávění poskytuje divákovi vzhledem k vědomí a vnímání postav. Může tak být rozsahem omezena na vědomosti a vnímání jedné postavy, nebo může takřka neomezená. Hloubka vědění označuje míru subjektivity, která vyprávění k předání informací používá.

Komunikativnost vyprávění označuje míru, s jakou dílo předává divákovi relevantní informace a míra sebeuvědomělosti nakolik vyprávění upozorňuje na svou vlastní artifiціальnost a do jaké míry ji skrývá.⁴

2.3. Fikční světy a narativní toky

V pojetí Radomíra D. Kokeše je seriál uspořádáním fikce, které zdůrazňuje pnutí mezi fikčním světem a příběhem a definuje proto několik typů světů, z nichž jsou pro mé potřeby podstatné kategorie mikrosvětů, subsvětů a fikčního světa. Mikrosvěty chápeme jako soukromé světy postav.

⁴ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 126-129.

Subsvěty jsou naopak vzájemně propustné, aktualizované úrovně fikčního univerza. Subsvětem tak může být například škola či hasičská stanice. Subsvěty dále Radomír D. Kokeš dělí na aletické a ideologické. „*Aktualizace [aletických subsvětů] je podmíněna možností přístupnosti, kooperace a střetávání se aleticky různorodých segmentů jednoho fikčního uspořádání. Ty se neodvozují nutně od toho, co je ve fikčním světě (ne)možné, ale spíše co je v daném segmentu světa za (ne)možné považováno.*“⁵ Na putování mezi aletickými subsvěty je založena například slavná řada seriálů *Star Trek*, ve kterém posádka vesmírné lodi navštěvuje v každé epizodě nové vesmírné světy.

Ideologické subsvěty jsou určeny tím, že alespoň jeden obyvatel fikčního světa se vztahuje k určitému obecnějšímu systému hodnot či pravidel, který je sdílen více obyvateli fikčního světa, i pokud by jejich existence byla pouze předpokládána.

Fikční svět neboli makrosvět je celková časoprostorová entita dostupná skrze audiovizuální text a je nadřazena jednotlivým mikrosvětům i subsvětům. Z praktických důvodů jsem v rámci své práce rozdělil fikční svět na dvě další kategorie, fikční svět druhé úrovně a fikční svět první úrovně.

Fikčním světem druhé úrovně myslím takový fikční svět, který je divákovi dostupný na úrovni mizanscény, jeho existence není zprostředkována dalšími postavami, mezititulky apod. Fikční svět první úrovně je dostupný i zprostředkovaně a jeho existence je tak implikovaná. Je nutně nadřazený fikčnímu světu druhé úrovně a je fikčním světem v původním smyslu slova, jak jej definoval Radomír D. Kokeš. Pokud by tedy byly v seriálové fikci dvě

⁵ KOKEŠ, Radomír, *Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu*. In: Fedrová, Stanislava, Jedličková Alice (eds.), *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis 2011, s. 250.

postavy po celou dobu zavřeny do jedné místnosti a povídaly si o světě kolem, který kdysi znaly, byla by místnost fikčním světem druhé úrovně a svět, o kterém si vypráví i místnost, ve které jsou, fikčním světem úrovně první. K tomuto dělení jsem dospěl kvůli specifické funkci, která v seriálu *The Wire* plní ideologické subsvěty a nepřehlednosti, ke které by vedlo užití pojmu subsvět pro město Baltimore. Ten proto nazývám fikčním světem první úrovně.

Konfliktní střetávání makrosvěta, subsvětů a mikrosvětů produkuje narativní toky, dynamickou entitu kauzálně a chronologicky provázaných událostí do dějové linie. V textu dále užívám pojmu páteřní narativní tok. Páteřní narativní tok je definován svým vztahem ke zbylým narativním tokům, pro něž je určitou páteří, ke které se postupem času sbíhají a protínají se s ní, přičemž se mezi sebou navzájem nemusí přímo ovlivňovat.

2.4. Roviny významu

Audiovizuální dílo může pracovat se čtyřmi základními rovinami významu. Referenční významy jsou založeny na porovnávání fikčního světa se světem reálným (film se může například odehrávat v Baltimoru), explicitní významy jsou doslovné a denotativní a vyjádřené samotnou fikcizací (hlavní postava je detektiv). Oba typy významů jsou tak obsaženy v díle samotném. Implicitní významy jsou již diváckým konstruktem, interpretací za řečeným či zobrazeným (hlavní postava prochází krizí středního věku) a symptomatické významy tím samým na úrovni ideologie představující širší představy soustavy

hodnot (náš detektiv představuje vše zkažené, co si lze o instituci policie představit).⁶

Je nutné poznamenat, že úrovně významu nejsou dány pouze povahou informace, ale také způsobem, jakým je divákovi předána. Pokud tedy divák sám dedukuje z chování postavy, že je v krizi středního věku, je tento význam implicitní. Pokud by ale postava začala docházet k psychologovi a ten by prezentoval tuto informaci jako lékařský fakt, jednalo by se o význam explicitní.

2.5. Aktuální svět a kulturní encyklopedie

Aktuálním světem je reálná entita, existující mimo svět audiovizuálního textu. Kulturní encyklopedie je pak pojem, který označuje řadu schémat, uspořádané trsy znalostí, „*kteřé představují derivát možných povědomí o aktuálním světě [...] a v něm obsažených fikčních dílech.*“⁷ Informace uložené v kulturní encyklopedii se tak mohou týkat jak světa aktuálního, tak i nekonečné řady fikčních světů.

2.6. Divák, jeho úsudky a zprostředkování informací

Modelový, kognitivně aktivní divák, jež je předpokládaným divákem jak teorie seriálové fikce i neformalistického přístupu, může činit dva typy úsudků: konsekvenční a antecedenční. Konsekvenční úsudky směřují do minulosti, jsou

⁶ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 92-95.

⁷ KOKEŠ, Radomír, Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In Fedrová, Stanislava, Jedličková Alice (eds.), *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis 2011, s. 250, s. 232.

řízeny otázkou „proč“. Antecedenní úsudky se zaměřují na budoucnost, týkají se toho, jak se promění stav věcí nadcházejících. Radomír D. Kokeš zdůrazňuje, že naše studium úsudků se musí omezit na momenty, kdy fikcizace dává divákovi jasný signál k práci s informacemi určitým způsobem. Kdybychom totiž do výzkumu zahrnuli všechny možné (z velké části hypotetické) možnosti bez tohoto omezení, jejich počet by byl nezpracovatelný.

Divák může dále od seriálu dostávat informace ke zpracování třemi způsoby. Kumulativní zprostředkování hromadí informace, které si vzájemně neodporují, nepotřebují porovnat a divákovi stačí pouze je postupně zanášet do fikcipedie. Komparativní zprostředkování je charakterizováno srovnáváním informací s nejistou povahou pravdivosti. Detektivové mohou například divákovi nabídnout v jeden moment několik nejistých verzí toho, jak byl vyšetřovaný zločin proveden. Retrográdní zprostředkování přepisuje dosavadní vědění, považované za pravdivé, na jiné. Je nutné poznamenat, že se opět jedná o propustné kategorie a seriál může zprostředkovávat informace porůznu na různých úrovních. Každá epizoda může představovat nejistá fakta a vybízet k jejich porovnávání, nicméně po jejím skončení mohou být všechny informační nejistoty na počátku další epizody vyřešeny a mezi epizodami tak může fungovat princip kumulativní. Na konci sezóny navíc může přijít zjištění, že vše bylo jinak a retrográdně tak může být minulost přepsána.⁸

⁸ Tamtéž, s. 236-242.

2.7. Seriálová terminologie

Analýza televizních seriálů není v České republice příliš častá a některé pro seriál specifické pojmy tak nejsou jednoznačně dané či chybí český ekvivalent. Musel jsem se tedy v některých případech řídit vlastním úsudkem namísto tradice. Při výběru pojmů jsem bral zřetel především na jejich jednoznačnost a četnost výskytu v onom malém počtu prací v českém jazyce věnovaných problematice seriálů.

Televizní seriál dělím do sezón a epizod, neužívám pojmů jako série či díl kvůli jejich mnohoznačnosti. Jako spin-off označuji „*paralelní odnož seriálu vzniklou osamostatněním nějaké postavy, rozvinutím dílčího tématu nebo rozšířením konceptu do jiného prostředí.*“⁹ Cliffhanger je dramatické zakončení epizody seriálu, jež zanechává diváka napjatého a v nejistotě, většinou do začátku epizody následující.

2.8. Auteur

Posledním pojmem, který v textu užívám a který si zaslouží definici je auteur. Ten je spojen s rozvojem myšlení o filmu ve Francii v letech po druhé světové válce. Řada kritiků a budoucích režisérů z okolí časopisu Cahiers du Cinéma ve svých textech rozvíjela myšlenky spojené s představou režiséra jako autora, opravdového tvůrce filmu. Jelikož se tento pojem nedočkal jasné programové definice, má dodnes poměrně nejasné hranice.¹⁰ Jako auteur je

⁹ KOKEŠ, D. Radomír, Od makra k mikru / Kvazivědecká tendence a koncept novosti v seriálu Kriminálka Las Vegas. In: *Cinepur* 55, 2005, s. 32. Také dostupný na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1359>>.

¹⁰ WOLLEN, Peter, The Auter Theory. In: WOLLEN, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1972, s. 77.

nicméně dodnes označován režisér, jehož filmy mají řadu společných prvků, stylistických či tematických a jeho vliv na „vlastní“ tvorbu je tak nepopíratelný. Často je také představa autora spojována s režisérem, který si píše vlastní scénáře a nespolehá se na cizí náměty.

3. Ekonomický a kulturně-historický kontext

3.1. „HBO Original Series“

The Wire (2002-2008) je seriál, který se v mnohých ohledech vymyká ostatní seriálové produkci doby svého vzniku. Za svou odlišnost vděčí specifickým ekonomickým podmínkám, které vytvořila stanice HBO, jež v té době několik málo let nabízela jedinečné podmínky pro vznik televizních seriálů, které se neřídily dosavadními modely vyprávění. Tyto podmínky vycházely z odlišné pozice HBO na televizním trhu.

HBO je od svého vzniku roku 1971 placenou kabelovou televizí a namísto reklamy se tak spoléhá na velký počet předplatitelů, kterým musí nabídnout exkluzivní obsah. Politika „exkluzivnosti“ a „jedinečnosti“ se po dobu existence stanice proměňovala, pro tvorbu originálních seriálů byl nicméně klíčový rok 1995. Do vedení HBO nastoupil Jeff Bewkes a přinesl nový koncept „HBO Original series“. Navýšil rozpočet původní tvorby šestinásobně, z padesáti na tři sta miliónu dolarů ročně, a představil novou podobu dlouhodobé strategie produkce původní dramatické seriálové tvorby a výrazně tak změnil způsob, kterým se tato kabelová televize vymezovala vůči televizi neplacené. Právě ta totiž tradičně nabízela původní tvorbu, originální pořady a seriály, ke kterým teď musela HBO nabídnout dostatečně lákavou a odlišnou alternativu.¹¹

¹¹Více viz. EDGERTON, Gary R., Jonnes, Jeffrey P. (eds.), *The Essentials HBO Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky 2008.

Počet předplatitelů HBO nikdy nepřekročil úroveň 29 miliónů lidí a neobsáhl tak více než čtvrtinu amerického trhu.¹² Přesto se ale stanici povedlo propagovat svou tvorbu způsobem, který z ní dělal celospolečenský fenomén a vytvářel z ní potřebné lákadlo pro nové předplatitele. Eric Kessler, který až do roku 2013, tedy po dobu dvaceti sedmi let, rozhodoval o propagační a marketingové strategii stanice, se vyjádřil takto: „*Chápeme spouštění jakékoli původní produkce jako událost. [...] Věříme, že je správné investovat do propagace, aby se o našem produktu vědělo. Víme, že potřebujeme být součástí populární kultury.*“¹³ A to i přesto, že její součástí HBO v jistém slova smyslu kvůli svému omezenému dosahu a specifickému diváctvu, není. I přesto prestižní periodika jako Time, Entertainment Weekly, Vanity Fair, či New York Times věnovala a stále věnují mnoho prostoru právě tzv. „HBO Original series“.

Marketingová strategie, která chápala vysílání původní produkce jako celospolečenskou událost, také zahrnovala propagaci tvůrců seriálů, kterými byli výsadně výkonní producenti, jako auteurů, kteří stojí za každým konečným rozhodnutím. Tito producenti měli na poměry televizní produkce nebývale silné postavení a konečné slovo po celou dobu natáčení a ve velké míře se podíleli na tvorbě scénáře. Také přebírali mnoho režisérských funkcí a rozhodovali o stylu seriálu. Seriálová tvorba HBO tak byla spojována s představou jedné, silné tvůrčí osobnosti, jež je tradičně vázána k tvorbě se statutem umění, nikoli televizní produkce, především té seriálové. Tendenci vytvářet okolo „HBO Original Series“ auru umění můžeme pozorovat na mnoha dalších úrovních.

¹² ANDERSON, Chrisopher, Producing an Aristocracy of Culture in American Television. In: EDGERTON, Gary R., JONNES, Jeffrey P. (eds.), *The Essential HBO Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky 2008. s. 34-35.

¹³ Překlad Matouš Svěrák. V originále: „*We treat the launch of every single piece of programming like an event. [...] We believe in investing in the marketing to generate awareness. We know we need to be part of the popular culture*“. Tamtéž, s. 31.

HBO se dodnes aktivně distancuje od zbylé televizní produkce mottem „This is not TV, this is HBO.“ Můžeme vést spory o tom, do jaké míry tvorba HBO je či není televizní a jak moc se spoléhá na již vytvořené, ale polozapomenuté televizní modely,¹⁴ jisté ale je, že se HBO ve svém sloganu explicitně distancovala od televize, jež je tradičně spojována se zábavou pro masy, nikoli uměním, a snažila se následně vytvořit odpovídající podmínky pro tvorbu jiného typu produktu.

Zvyšující se rozlišení i rozměry domácích televizních obrazovek, později i existence trhu s DVD, na kterém je vysoká kvalita obrazu standardem, vedly tvůrce k odlišné práci se stylem, jímž se mohla produkce HBO nadále odlišit od většinové televizní tvorby. Rozhodující vliv měla prostá skutečnost, že se do této doby televizní seriály spoléhaly především na detaily a polocelky, aby bylo vše na televizní obrazovce malých rozměrů dobře rozlišitelné. Nové technologie přinesly možnosti jak zažité modely narušit, jelikož byl kvůli nim obraz dostatečně velký i detailní a bylo možné přiblížit se velkoformátové formě kinofilmu, který statut umění již získal.¹⁵

Přístup HBO k propagaci vlastní produkce, její velké rozpočty, podpora auterství a stylistické pojetí tvorby, jež reflektovalo vývoj technologie, vedly nakonec k tomu, že právě „HBO Original Series“ opravdu v očích široké veřejnosti povýšily televizní produkci ze zábavy mas do sféry umění. Samozřejmě, tendence k takovému posunu vnímání se ve společnosti vyskytovaly již dříve, ale nikdy nebyly dostatečně silné, aby překročily kritickou hranici pro změnu obecného vnímání. *“Horace Newcomb roku 1974 publikoval*

¹⁴ Vice viz. FEUER, Jane, HBO and the Concept of Quality TV. In: McCABE, Janet, AKASS, Kim (eds.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: 2007.

¹⁵ CREEBER, Glen, *Serial Television – Big Drama on the Small Screen*. London: BFI, 2004, s. 102-103.

zlomovou knihu TV, *The Most Popular Art* a malá, ale vytrvalá skupinka nadšenců – akademiků a profesionálních kritiků populárního tisku – ho následovala a v osmdesátých letech si nárokovala pojem umění pro díla jako *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87), *St. Elsewhere* (NBC 1982-88), *Miami Vice* (NBC, 1984-89), *Thirtysomething* (ABC, 1987-1991), *Cagney & Lacey* (CBS, 1982-88), nebo *Magnum, P.I.* (CBS, 1980-88) a několik dalších dramat. Stále je ale potřeba nepřeceňovat jejich kulturní vliv, televize byla stále v nejlepším případě považována za intelektuálovu „guilty pleasure“. I krátkodobý fenomén *Twin Peaks* (ABC, 1990-91), který k televizi přilákal nejednoho intelektuála, nepovýšil status televize v očích těch ještě nepřesvědčených.¹⁶

Stanice HBO se svou koncepcí tedy přišla v době, kdy si ještě televize nevydobyла své místo mezi vysokou kulturou. Pokud nicméně aspirovala na takové pozice a nakonec jich dokonce dosáhla, musel vzniknout odpovídající estetický tvar.

3.1.1. Estetika „HBO Original Series“

Prvním seriálovým produktem HBO typu „HBO Original Series“ byl *Oz* (1997-2003), za jehož tvorbou stál Tom Fontana, který dříve pracoval na již zmiňovaných seriálech *St. Elsewhere* a *Homicide: Life on the Street*. *Oz* se

¹⁶ Překlad Matouš Svěrák. V originále: „Horace Newcomb published the groundbreaking TV: *The Most Popular Art* in 1974, and a small but steady stream of enthusiasts – professional scholars and critics in the popular press – followed in the 1980s, making artistic claims for *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87), *St. Elsewhere* (NBC, 1982-88), *Miami Vice* (NBC, 1984-89), *thirtysomething* (ABC, 1987-91), *Cagney & Lacey* (CBS, 1982-88), or *Magnum, P.I.* (CBS (1980-88), or any number of individual dramas. Still, one should not overestimate their cultural influence; commercial television, when not an object of derision, was at best a guilty pleasure for intellectuals. Even the short-lived phenomenon of *Twin Peaks*, which attracted otherwise TV-phobic intellectuals to the television set when it debuted in 1990, failed to elevate the status of the medium in the eyes of any but those already converted.“ ANDERSON, Christopher, Producing an Aristocracy of Culture in American Television. In: EDGERTON, Gary R., JONNES, Jeffrey P. (eds.), *The Essential HBO Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky 2008. s. 26.

vyznačoval experimentálním stylem s nebývale rychlými kamerovými jízdami uskutečnitelnými pouze díky promyšlené práci s prostorem studia, hrátkami se čtvrtou stěnou a v neposlední řadě nezvyklou narativní stavbou, jejímž nejvýmluvnějším příkladem je fakt, že postava, která se v první epizodě zdá být hlavním protagonistou, na jejím konci zahyne. Premisou seriálu byla představa experimentálního vězení, ve kterém se s odsouzenými pracuje humánněji, ale přesto je v něm dost místa pro sex a násilí.

Vlajkovou lodí „HBO Original Series“ se nicméně stala až *Rodina Sopránových*, vysílaná v letech 1999-2007. Seriál o italsko-americkém gangsterovi a jeho psychických problémech čerpal z tradice gangsterských filmů jako *Zjizvená tvář* (1983) či trilogie *Kmotr* (1972, 1974, 1990). Jeho v mnoha ohledech zjevné a sebereflexivní napojení na filmovou, nikoli televizní tradici, z něj dělalo ten správný produkt, který „nepatří do televize, ale na HBO.“ Seriál za dobového vysílání získal 222 nominací na televizní ceny a 84 vítězství.¹⁷ Kvůli způsobu, kterým byl propagován, se z něj stal celospolečenský fenomén a pro HBO předobraz možných úspěchů a marketingové strategie.

Posledním dramatickým seriálem nového typu uvedeným před rokem 2002, tedy vznikem *The Wire*, bylo *Odpočívej v pokoji*. Tvůrcem byl Alan Ball, scénárista kritikou oceňovaného¹⁸ snímku *Americká krása*, jenž roku 2000 získal pět Oscarů. Ballovo úspěšné napojení na tradiční kinematografii, etablovanou platformu „umění“, vyhovovalo nové koncepci HBO. Seriál s černohumorným nadhledem sleduje osudy rodiny vlastníci pohřební ústav. Velkého prostoru se v

¹⁷ Awards for „Sopranos“. *IMDB*. Dostupný na WWW: < <http://www.imdb.com/title/tt0141842/> > [vyšlo nedat.; cit. 27. 7. 2012].

¹⁸ Server Metacritic nabízí průměry procentuálního hodnocení kritik uvedených v předních denících, týdenících a měsícnících v USA. Průměr hodnocení *Americké Krásky* je 86%. *American Beauty*. *Metacritic*. Dostupný na WWW: <<http://www.metacritic.com/movie/american-beauty>> [vyšlo nedat.; cit. 15. 3. 2014].

něm dostalo tématům homosexuality a lehkých drog. Využíval řady atypických subjektivizačních prvků, což vede některé teoretiky k přesvědčení, že náleží do tradice evropské umělecké kinematografie a magického realismu.¹⁹

Tyto seriály spojuje, ale také odlišuje, mnoho prvků. Dramatické seriály z produkce HBO mají všechny totožnou stopáž na jednu epizodu okolo 60 minut, zatímco u zbylé televizní produkce na neplacených kanálech se jednalo maximálně o 45 minut. Taková stopáž totiž umožňovala vložení dostatečného počtu reklam a přitom dodržení hodinové segmentace vysílání. Pouze poslední epizody jednotlivých sezón „HBO Original Series“ byly občasné prodlouženy až na hodinu a půl.

Strukturálně nejsou epizody ovlivněny reklamními vstupy. Ty často v seriálech neplacených televizí determinují strukturu epizody, a to dvěma možnými způsoby. Po ukončení reklamního bloku se v seriálu může opakovat scéna, která bloku předcházela, čímž je divákovi lehce připomenuto poslední dění, nebo může rozdělení epizody reklamními bloky znamenat jasnou časovou segmentaci jednotlivých dramatických oblouků a aktů, jelikož s ní tvůrci počítají již při tvorbě scénáře. Ta se tak nakonec odráží na jeho základní narativní struktuře.²⁰

Dalším prvkem, který je pro seriály z produkce HBO typický, je minimum cenzury. To vede k vulgárnější mluvě postav, násilnějším námětům, na poměry televize nečekaně sexuálně explicitním scénám a otevírání tabuizovaných témat v neobvyklých kontextech.

¹⁹ FEUER, Jane, HBO and the Concept of Quality TV. In: McCABE, Janet, AKASS, Kim (eds.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: 2007, s. 145-157.

²⁰ FISKE, John, *Television Culture*. London and New York: Routledge, 1997, s.144-148.

Seriály HBO mají také společný základ ve filmové tradici. *Oz* vychází z žánru vězeňských filmů, *Rodina Sopránových* z gangsterek a *Odpočívej v pokoji* z tradice uměleckého filmu a magického realismu, později například *Deadwood* (2004-2006) čerpá z westernu a *Řím* (2005-2007) je historické politické drama. Samozřejmě postupem času tyto žánry, původně typické pro filmy, vlivem tvorby HBO prorostly i standardním seriálovým prostředím.

HBO tedy nevytvořilo pouze marketingovou značku „HBO Original Series“, ale přineslo řadu nových a pro televizní produkci nezvyklých prvků, kterými se jejich seriály vyznačovaly. *The Wire* přináší určitý zlom především v představě „filmovějšího“ pojetí. V jádru jde totiž o policejní seriál a vychází tedy z žánru, který měl v televizním prostředí již padesátiletou tradici.²¹ HBO tak neměla šanci vymezit se vůči tradiční televizní produkci a musela ji naopak přímo konkurovat, čemuž se dosud dlouho vyhýbala.

Důvodem, proč se stanice HBO i přesto rozhodla seriál *The Wire* produkovat, byla důvěra vkládaná do jejího tvůrce Davida Simona,²² který nečerpal z filmové historie ani ze své předchozí filmové tvorby. Byla to jeho spisovatelská kariéra, která mu poskytla potřebné renomé v oblasti, jež již měla status umění, a předchozí práce pro televizi zase potřebné profesní zkušenosti.

²¹ ROSE, Brian G., *The Wire*. In: EDGERTON, Gary R., Jonnes, Jeffrey P. (eds.), *The Essentials HBO Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky 2008, s. 83.

²² Tamtéž, s. 89.

3.2. Tvůrce seriálu *The Wire* David Simon

David Simon začal svůj profesní život jako novinář. Mezi lety 1982 a 1995²³ pracoval pro největší Marylandské noviny The Baltimore Sun.²⁴ Znalosti fungování města Baltimore a jeho institucí, především veřejných médií a policie, umožnily Simonovi realisticky zachytit jejich prostředí a fungování v budoucích projektech *The Corner* (HBO, 2000) i *The Wire*, v jehož páté sezóně se dokonce prostor redakce The Baltimore Sun objeví jako nový subsvět.

Na základě zkušeností s kriminalistickou tematikou a účasti na několika vyšetřováních sepsal David Simon roku 1991 knihu s názvem *Homicide: A Year on the Killing Streets*, jež získala prestižní ocenění Edgar Award za nejlepší knihu v kategorii literatura faktu a stala se podkladem pro *Zločin v ulicích* (*Homicide: Life on the Street*), policejního seriálu vysílaného na stanici NBC v letech 1993-1999. Ten již v mnohém předznamenává specifika *The Wire*. Vyhýbá se idealizaci detektivní práce,²⁵ je zasazen do prostředí města Baltimore a v neposlední řadě se několik herců, jmenovitě Peter Gerety, Callie Thorne a Clark Johnson objevilo ve výrazných rolích v obou seriálech.

V roce 1995 David Simon opustil Baltimore Sun, aby se mohl naplno věnovat *Zločinu v ulicích* jako scénárista a producent a také z důvodu, že jak sám později poznamenal, „čím dál tím více pochyboval o tom, že by byly noviny schopny způsobit jakoukoli smysluplnou změnu.“²⁶ Během této doby získal

²³ SIMON, David: The endgame for American civic responsibility Pt. III. *DavidSimon.com*, dostupný na WWW: <<http://davidsimon.com/the-end-game-for-american-civic-responsibility-pt-iii/>> [vyšlo 14. 8. 2014.; cit. 14. 8. 2014].

²⁴ Bez jakékoli spojitosti s britským bulvárem The Sun.

²⁵ Nestává se z ní zdroj akčních situací jako v *Profesionálech*, *Kobře II* či komplikovaná intelektuální činnost jako v *Columbovi* nebo *Hercule Poirotovi*. Naopak je často nudná či repetitivní.

²⁶ Překlad Matouš Svěrák. V originále: „I’ve become increasingly cynical about the ability of daily journalism to

potřebné zkušenosti i renomé, mimo jiné spoluobdržel²⁷ za svou scénářistickou práci na jedné z epizod *Zločinu v ulicích* roku 1995 prestižní cenu Writers Guild of America.

Od roku 1993 společně s Edem Burnsem, bývalým baltimorským detektivem z oddělení vražd a učitelem na základní škole, jehož vzpomínky se staly jedním ze základních stavebních kamenů *The Wire*, začal pracovat na knize *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*. Kniha se opět řadila do kategorie literatury faktu a jejímu vydání roku 1997 předcházela několikaletý výzkum.²⁸ Tvůrci se zaměřili na naturalistický popis života lidí z nároží, místa, kde chudí černoši prodávají drogy a kde se odehrává velká část *The Wire*. Dílo se dočkalo dobrého ohlasu u kritiky²⁹ i televizní adaptace se zkráceným názvem *The Corner* (HBO; 2000). Na té David Simon pracoval již od počátku s bývalým novinářem Davidem Millsem, který se později podílel na tvorbě *The Wire* jako scénárista čtvrté a páté sezóny. Šestidílná minisérie *The Corner* vysílaná roku 2000 byla Simonovu první prací pro stanici HBO.

The Corner má nejenom po tematické, ale i stylistické stránce s *The Wire* mnoho společného. Je natočen v polodokumentárním stylu, odehrává se v reálech a nejsou mu vlastní jakékoli stylistické prvky výrazně manipulující mizanscénou a diegetickým prostorem, jakými jsou například užívání

effect any kind of meaningful change. “ WALKER, Jesse: David Simon Says. *Reason.com*, dostupný na WWW: <<http://reason.com/archives/2004/10/01/david-simon-says>> [vyšlo 1. 10. 2004; cit. 17. 7. 2013].

²⁷ Na scénáři pro epizodu s názvem *Bop Gun* se podílel ještě David Mills a Tom Fontana.

²⁸ O’HAGAN, Sean: To deal is to live on the corner. *The Guardian*, dostupný na WWW: <<http://www.theguardian.com/books/2009/apr/26/the-corner-wire-david-simon>> [vyšlo 26. 4. 2009; cit. 13. 6. 2014].

²⁹ New York Times: Notable Books of the year 1997. dostupný na WWW: <<http://www.nytimes.com/books/97/12/07/reviews/notable-nonfiction.html>> [vyšlo nedat.; cit. 17. 7. 2013].

extradiegetických prvků, kamerových filtrů nebo složitých montáží. Opět se v něm objevují herci, kteří byli obsazeni do výrazných rolí v *The Wire*³⁰ včetně Clarka Peterse, který dále spolupracoval s Davidem Simonem na *Treme*, seriálu o ničivých následcích hurikánu Katrina vysílaného na HBO v letech 2010-2013. Dalším výrazným televizním projektem, ze kterého lze vyčíst Simonův zvyšující se zájem o projekty založené na momentech, jež ovlivnily vývoj USA, je minisérie *Generation Kill* (HBO; 2008), založená na očitém svědectví Evana Wrighta, reportéra Rolling Stone, o chování vojáků při americké invazi do Iráku roku 2003. Ta byla natočena až po skončení premiérového vysílání *The Wire*.

Již před vznikem *The Wire* tak můžeme v projektech Davida Simona vystopovat mnoho prvků, které budou pro konečnou podobu zkoumaného seriálu rozhodující. David Simon získal zkušenosti s delšími narativními útvary – knihou, seriálem i minisérií, kterým se stále výhradně věnuje, pracoval se žánrem policejního seriálu, ke kterému se nicméně již po dokončení *The Wire* nevrátil a spolupracoval s řadou skupinou herců i scénáristů, především Edem Burnsem, se kterými navázal dlouhodobější profesní vztahy. V tomto období se také utvářel Simonův rukopis, který se vyznačuje strohým, realistickým stylem s minimem extradiegetických prvků, zájmem o sociální témata a situaci chudých, dlouhodobou přípravou a výzkumem reálií.

Davida Simona je tak na místě považovat za autora, neboť jeho tvorba vykazuje mnoho společných a značně osobitých prvků a při tvorbě je mu dána zpravidla volnost, jež mu umožňuje naplnit jeho osobní vizi. Je nicméně potřeba neopomenout fakt, že se na psaní jednotlivých epizod *The Wire* podílelo dohromady čtrnáct scénáristů a David Simon tak často nepsal samotné dialogy

³⁰ Corey Parker Robinson, Reg E. Cathey.

či situace, ale určoval základní směřování a následně upravoval jednotlivé scénáře v menší či větší míře. Kromě Davida Simona, Eda Burnse či Davida Millse šlo z velké části o tvůrce, kteří měli zkušenost s psaním pro noviny i dlouhými literárními díly, nikoli nutně televizní či filmovou produkcí.³¹

3.3. Okolnosti vysílání *The Wire*

Po svém uvedení se seriál *The Wire* dočkal nízké sledovanost a často tak čelil hrozbě zrušení. Společnost HBO nicméně operovala na jiných ekonomických základech než tradiční televize. Pro neplacené televize je sledovanost seriálu často jediným ekonomickým ukazatelem, jelikož je spojena s výdělkem z reklam. HBO se na tento příjem nespolehá. Je to její exkluzivnost a reputace, co vede diváky každý měsíc k obnovení smlouvy a dalším poplatkům. HBO investovala do *The Wire* kvůli představě díla, o kterém se bude kvůli jeho kvalitám mluvit ještě dlouho po jeho uvedení, a to právě ve spojení s HBO. To ale neznamenal, že seriál neměl existenční problémy.

Po ukončení třetí sezóny, ve které je po třech sezónách úspěšně ukončen případ Barksdale i řada vedlejších narativních toků, seriál přišel o velkou řadu hlavních postav a zmizel i základní konflikt. Hrozba zrušení byla v té době nejvyšší. Vysílání bylo navíc přesunuto z letní sezóny na podzim a seriál začal bojovat o diváky v silnější konkurenci. Z toho důvodu vedení HBO zvažovalo ukončení výroby, kvůli dobrým kritikám a osobním preferencím ale nakonec umožnilo vznik dalších dvou sezón.³² V případě poslední sezóny byl nicméně

³¹ Mezi nejvýraznější z nich patřili George Pelecanos, Rafael Alvarez a Eric Overmyer.

³² Autorský komentář Davida Simona a Karen L. Thorsonové; dvanáctá epizoda třetí sezóny *Mission Accomplished* (Úkol splněn).

z ekonomických důvodů počet epizod proti přání autorů snížen ze zamýšlených dvanácti na deset.³³ Toto zkrácení se v některých ohledech odráží v poměrně koncentrovanější narativní struktuře poslední sezóny.

Dohromady bylo v průběhu pěti let natočeno pět sezón čítajících šedesát epizod se společnou stopáží kolem šedesáti hodin. První a čtvrtá se skládá ze třinácti hodinových epizod, druhá i třetí z dvanácti, poslední výjimečně z deseti. Před uvedením závěrečné sezóny vznikla tři krátká propagační videa, která byla streamována na různých internetových stránkách jako Amazon.com či HBO on Demand, stránce otevřené platícím divákům HBO. Během jedné až tří minut ukazují výmluvné a formativní momenty ze života čtyř důležitých postav – Omara Little, Jimmy McNultyho, Bunka Morelanda a Propistion Jea. Představují pouze anekdotické momenty, jejichž znalost je zcela nepotřebná pro pochopení seriálového narativu a stylem se neodlišují od zbytku seriálu.

Tvůrci se i přes vzrůstající reputaci nedočkali úspěchu při předávání televizních cen. Za dobu svého vysílání proměnili z celkových čtyřiceti dvou nominací včetně dvou Emmy ve vítězství pouze deset.³⁴ Šlo o úspěchy minimální, především ve srovnání s těmi, které slavily při předávání televizních cen ostatní seriály z produkce HBO. Kromě *Rodiny Sopránových* (222 nominací a 84 vítězství),³⁵ která se stala prvním velkým fenoménem z nového modelu

ROSE, Brian G., The Wire. In: EDGERTON, Gary R., Jonnes, Jeffrey P. (eds.), *The Essentials HBO Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky 2008, s. 89.

³³ Tamtéž, s.88-90.

³⁴ IMDB: Awards for „The Wire“, dostupný na WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0306414/awards>> [vyšlo nedat.; cit. 27. 7. 2012].

³⁵ IMDB: Awards for „Sopranos“, dostupný na WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0141842/>> [vyšlo nedat.; cit. 27. 7. 2012].

„HBO Original Series“ se mnoha cen dočkalo také kupříkladu již zmiňované *Odpocívej v pokoji* (120 nominací, 48 vítězství).³⁶

Přesto si seriál vydobyl skvělou pozici u kritiky, která na něm oceňovala především komplikovanou narativní strukturu, realističnost vyobrazení fungování moderního města a jeho institucí.³⁷ Po ukončení vysílání se dočkal další vlny uznání a dnes bývá často uváděn jako „nejlepší seriál všech dob“,³⁸ což je tvrzení, které je samozřejmě nutno brát s rezervou a bývá většinou novinářskou floskulí, nicméně dobře charakterizuje pozici, kterou si seriál u kritiky vydobyl.³⁹

Výsledná podoba seriálu *The Wire* je tak do velké míry determinována kontextem doby svého vzniku. Stanice HBO hledala od poloviny devadesátých let nové, originální a atraktivní náměty, které do té doby neměly na televizních obrazovkách své místo. Projekty vkládala pokaždé do rukou jednoho tvůrce, který měl konečné rozhodovací právo. David Simon tak dostal možnost vytvořit seriál, který nebyl omezen stopáží, narativně ani stylově, na rozdíl od seriálů určených distribuci na neplacených kanálech.

³⁶ IMDB: Awards for „Six Feet Under“, dostupný na WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0248654/awards>> [vyšlo nedat.; cit. 27. 7. 2012].

³⁷ Metacritic: The Wire – Season 4, dostupný na WWW: <<http://www.metacritic.com/tv/the-wire/season-4>> [vyšlo nedat.; cit. 27. 7. 2012].

³⁸ Například: ROSS, Dalton: Former Cast Members React to „The Wire“ Being Named the Greatest TV Show Ever by Entertainment Weekly. *InsideTV*, dostupný na WWW: <<http://insidetv.ew.com/2013/07/01/the-wire-lawrence-gilliard-chad-coleman/>> [vyšlo 1. 6. 2013.; cit. 10. 6. 2014].

The Wire: Arguably The Greatest Television Programme Ever Made. *The Telegraph*, dostupný na WWW: <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/5095500/The-Wire-arguably-the-greatest-television-programme-ever-made.html>> [vyšlo 2. 9. 2009.; cit. 10. 6. 2014].

³⁹ Už spíše zajímavostí je prohlášení amerického prezidenta Baracka Obamy, že *The Wire* je jedním z nejlepších seriálů všech dob a Omar Little jeho oblíbenou postavou. DERSCHOWITZ, Jessica: President Obama: Omar Little was the best character on „The Wire“. *CBS News*, dostupný na WWW: <www.cbsnews.com/news/president-obama-omar-little-was-the-best-character-on-the-wire/> [vyšlo 1. 3. 2012.; cit. 10. 6. 2014].

4. Neoformalistická analýza narace a analýza fikčních světů

Cílem této kapitoly bude popsat, jakým způsobem seriál *The Wire* vypráví, jak jsou v něm organizovány fikční subsvěty a jak se v něm tyto dvě složky ovlivňují. Mou hypotézou je tvrzení, že narativní strategie seriálu *The Wire* se zaměřuje spíše na jednotlivé sezóny než epizody. Kvůli tomu seriál kombinuje velký počet narativních toků a subsvětů. Navíc tak činí způsobem, který umožňuje jejich dlouhodobé zkoumání, zrovnoprávňuje je a hledá mezi nimi paralely.

4.1. Fikční světy a subsvěty

The Wire je seriál tvořený pěti sezónami, přičemž každá z nich má svůj vlastní páteční narativní tok, kterým je vyšetřování konkrétní skupiny zločinců skupinou detektivů z jednotky pro vyšetřování závažných zločinů. Jednotka je vytvořena na počátku první sezóny a v závěru seriálu prakticky zaniká. Jednotlivé sezóny spojuje nejenom několik postav z řad reprezentantů zákona, ale i některé postavy zločinců a v průběhu pozdějších sezón politiků, školáků apod. Osudům některých z nich jsou věnovány vlastní narativní toky.

Dříve, než se pustím do analýzy fungování jednotlivých narativních toků, je potřeba popsat způsob, kterým se vztahují k fikčním světům a subsvětům. Ty totiž fungují jako báze, ze kterých vyrůstají trsy menších a větších narativních toků a na popisu jejich fungování je možné seriál úspěšně analyzovat.

V první sezóně jsou představeny dva fikční subsvěty, subsvět policie a subsvět nároží. Subsvět policie obsahuje řadové policisty i nadřízené z několika jednotek, seriál se nicméně věnuje především nově vzniklé speciální jednotce, popřípadě několika detektivům z oddělení vražd. Subsvětem nároží myslím zločince, drogové dealery a lidi zapletené do nelegálního obchodu s drogami.⁴⁰ Další sezóny představují vždy po jednom dalším fikčním subsvětě. V druhé sezóně je tak představen subsvět doků, dělníků z místního přístaviště, ve čtvrté sezóně subsvět školy, systém učitelů a žáků, v závěrečné sezóně subsvět novin, fikční redakce The Baltimore Sun, periodika, ve kterém tvůrce seriálu David Simon pracoval 13 let. Tyto postupně otevírané subsvěty jsou vždy na konci odpovídající sezóny opuštěny a seriál se do nich již nevrací, ač postavy z nich mohou přejít z jednoho subsvěta do jiného a zůstat součástí vyprávění. Výsadní pozici má subsvět otevřený v rámci třetí sezóny – subsvět radnice, který zůstane společně se subsvětem policie a nároží přítomný ve fikcizaci do samotného závěru seriálu.

Jak budu dále dokazovat, jednotlivé subsvěty jsou fikcizací zrovnoprávněny. Zrovnoprávněním myslím proces, při kterém jsou potlačovány odlišnosti jednotlivých subsvětů ve prospěch odhalení jejich podobnosti. Tak mohou být divákem posuzovány a porovnávány podle svého vnitřního uspořádání a vlivu na své členy, nikoli vzájemných hierarchických vztahů.

⁴⁰ První sezóna také představuje vedlejší subsvět soudu, ze kterého pochází několik vedlejších postav. Ty ale pouze ovlivňují narativní toky generované jinými subsvěty a subsvět soudu tak v seriálu neexistuje ani na moment nezávisle. Například Rhonda Pearlmanová je právnička, která nabízí speciální jednotce právní rady a služby spojené s probíhajícím vyšetřováním, je milenkou postupem času dvou detektivů a v páté sezóně se stane důležitou postavou subsvěta radnice. Nikdy nezíská vlastní narativní toky, namísto toho projde řadou jiných narativních toků jako důležitá postava. Podobně funguje i subsvět FBI, který prakticky reprezentuje pouze jedna postava.

4.1.1. Institucionální podstata subsvětů

Všechny subsvěty v *The Wire* jsou ze své podstaty ideologické. Jak píše Radomír D. Kokeš, ideologické subsvěty jsou „úrovně fikčních světů odlišitelné na základě toho, že se [...] určitá skupina obyvatel fikčního světa vtahuje k nějakému obecnějšímu systému hodnot či pravidel, který vyznává jako platný.“⁴¹ Policisté, zločinci, politici i školáci, všichni se vztahují k jinému systému hodnot. Jejich subsvět ale není omezen pouze ideologií, ale také dalším faktorem – prostorem. Jelikož je většina subsvětů ze své podstaty institucionální (policie, škola, radnice, noviny), je jim vyhrazen odpovídající prostor, do kterého většinu času vstupují pouze jeho členové. I v případech na první pohled neinstitucionálních subsvětů (nároží a doků) je fikcizací zdůrazněna jejich institucionální povaha.

Sociologie definuje instituci jako „soubor postavení, rolí, norem a hodnot vkládaných do určitého typu sociálních struktur, organizující stabilní vzorce lidského chování s ohledem na fundamentální problémy spojené s tvorbou životních zdrojů, reprodukce jednotlivců a udržování životaschopných struktur v daném prostředí.“⁴² V případě doků je subsvět organizován zjevným institucionálním prvkem, odbory. Pokud aplikujeme uvedenou definici instituce na subsvět nároží, odhalí se nám jeho institucionální podstata. Gangy, které s drtivou silou ovládají prostor nároží, vytváří systém rolí, norem a hodnot, organizují stabilní vzorce lidského chování (jejichž tvorba je jedním z ústředních

⁴¹ KOKEŠ, Radomír, *Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu*. In Fedrová, Stanislava, Jedličková Alice (eds.), *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis 2011, s. 250.

⁴² Překlad Matouš Svěrák. V originále: „a complex of positions, roles, norms and values lodged in particular types of social structures and organising relatively stable patterns of human activity with respect to fundamental problems in producing life-sustaining resources, in reproducing individuals and sustaining viable societal structures within a given environment.“ TURNER, Jonathan, *The Institutional Order*, New York: Longman, 1997, s. 6.

témat čtvrté sezóny, v jejímž zájmu leží systém vzdělávání), poskytují svým členům peníze (=životní zdroje) i společenské postavení zajišťující možnost rozmnožování (=reprodukce jednotlivců), jelikož respektovaný a odvážný gangster se spoustou peněz přitahuje více dívek než nemajetný chudák, což se zdá, že je pro řadu postav jediná jiná možnost. Mladí gangsteři navíc obdivují, že má vůdce gangu Avon Barksdale více než jednu přítelkyni a doufají, že na tom budou v budoucnu obdobně. Gangy také udržují jediný funkční ekonomický systém na nároží (prodej drog), a tím i životaschopnou strukturu.

V průběhu seriálu je institucionální povaha nároží zdůrazňována i jinak. Ve třetí sezóně se nepřátelské gangy zorganizují do tzv. „co-op“ společenství, která ještě posilují jejich životaschopnost a organizovanost pomocí vzájemné spolupráce. Ve stejné sezóně se také jedna oblast nároží dostane do symbiotického vztahu s policií, jelikož se major Colvin rozhodne v této čtvrti prodej drog přehlížet a prakticky legalizovat. Nároží se tak stane přijímanou součástí větších sociálních struktur zahrnujících státní instituce. Všechny tyto okolnosti nadále podporují implicitně institucionální povahu nároží a jeho podobnost s subsvěty zbylými.

4.1.2. Strukturace subsvětů

Jednotlivým subsvětům je také vlastní velice složitá, přitom ale obdobná strukturace. Každý z nich se dělí na další subsvěty a v nich můžeme nalézt dva určující principy.

V rámci jednoho subsvěta může existovat více rivalitních skupin. Gangů je na nároží více, vzájemně soupeří, i jejich ideologické základy jsou značně

rozmanitě. Barksdalův gang je gang „starého typu“, který respektuje pracující občany nezapletené do ilegálního obchodu a nevraždí nevinné, pokud se jim nepostaví, zatímco Stanfieldův gang se nebojí popravit pracující občany jenom kvůli křivému pohledu či prosté potřeby někoho z jejich vraždy obvinít. Oba se řídí pravidly nelegálního obchodu s drogami, neštítí se vraždy, cení si nanejvýše loajálnosti a jejich cílem je touha po moci, nicméně v některých případech užívají podstatně odlišných metod a každý z nich má hranice morálky jinde. Podobnou rivalitu jako mezi těmito gangy můžeme nalézt i v subsvětech státních institucí, ve kterých by se dala očekávat větší snaha o jednotu a společný cíl. Nejvýrazněji se tento aspekt projevuje v subsvětu policie. Jednotlivé okrsky se snaží vyhnout zaevidování zločinů na jejich území, aby se nezhoršily jejich statistiky, vysoko postavení jednotlivci jsou ve vzájemném politickém boji (nejvýrazněji se takto postupem času rozvine vztah komisařů Rawlse a Burrela). Tato rivalita zdůrazňuje podobnost vnitřních mechanismů policie s těmi, koho mají chytat a s kým mají zápasit – dealerů z nároží, a dále mezi nimi stírá rozdíly.

Všechny subsvěty jsou také pevně hierarchicky strukturovány. Policie má své komisaře, majory, detektivy, říční stráž a pochůzkáře, gangy své vůdce, vojáky, dealery, nezletilé, kteří předávají drogy narkomanům apod. Jednotlivé hierarchické pozice tak dále vytváří skupiny s podobnými zájmy napříč subsvěty – řadoví policisté například společně lžou nadřízeným, aby se mohli vyhnout práci z osobních důvodů či opilosti.

Policie také nemá svou privilegovanou pozici typickou pro kriminální seriály, ve kterých je tradičně *„schopna řešit problémy, které jsou vlastní*

společností či určité komunity.“⁴³ V *The Wire* tyto problémy policie schopna řešit není, speciální jednotce mnoho zločinců unikne i po dlouhém a úmorném vyšetřování, a pokud se jim povede je usvědčit, jejich místo brzy zaplní někdo jiný. Nejenom, že policie často není schopna zločince dopadnout, ale také se zdá, jako by pouze podporovala nešťastný status quo stejně, jako se na něm podílí všechny další subsvětly včetně nároží, a nevěnovala se opravdovým problémům společnosti či své komunity a nesnažila se je řešit.

Postavy dokonce marnost své snahy reflektují, již v první epizodě první sezóny si policisté Herc, Carv a Greggsová vyměňují názory. „*Bojovat ve válce proti drogám jedním zbytečně brutálním zásahem za druhým. – Holka, tomuhle nemůžeš říkat válka. – Proč? – Války maj konec.*“⁴⁴ V průběhu celé epizody se navíc nadřízení zlobí na detektiva McNultyho, jelikož prozradil vlivnému soudci, v čem policie selhává. Konflikty s nadřízenými nejsou v kriminálních seriálech nic neobvyklého, specifickým prvkem *The Wire* je nicméně to, že korumpování nadřízení v přích vyhrávají a podřízení se musejí přizpůsobit. A tento mechanismus nemá za následek obecné dobro. „*Korupce, neefektivnost a nespravedlnost zákonů a další negativní aspekty trestního systému*“⁴⁵ nejsou potlačovány ve prospěch uzavřeného vyprávění, jak je u kriminálních seriálů zvykem. Subsvět policie tak ztrácí svou tradičně morálně privilegovanou pozici.

⁴³ Překlad Matouš Svěrák. V originále: „*police are able to solve the problems experienced by a society or community.*“ CASEY, Bernadette et al. (ed.), *Television Studies: The Key Concepts*, 1th edition. London and New York: Routledge, 2003, s. 45.

⁴⁴ Překlad Matouš Svěrák. V originále: „*Fighting a war on drugs one brutality case at a time – Girl, you cannot call this shit a war. – Why not? – Wars end.*“ *The Wire*, první epizoda první sezóny *The Target* (Terč), 17:40.

⁴⁵ Překlad Matouš Svěrák, V originále: „*The classic narrative of crime, pursuit and capture omits corruption, ineffectiveness and the inquiry of laws as well as any number of other legal and punitive processes in favor of closure.*“ CASEY, Bernadette et al. (ed.), *Television Studies: The Key Concepts*, 1th edition. London and New York: Routledge, 2003, s. 45.

Všechny subsvěty v *The Wire* jsou tedy tvořeny komplikovanou sítí vztahů různých skupin s různými zájmy a je jim vlastní vnitřní rozpolcenost, hierarchická stavba, institucionální podstata. Jejich vnitřní strukturace je tedy obdobná a na této úrovni mezi nimi neexistuje výrazný rozdíl. Ani subsvět policie není privilegovaný.

4.1.3. Průchozí subsvěty

Subsvěty se také řídí společným principem, že postavy jsou zpravidla zároveň členy pouze jednoho subsvěta,⁴⁶ mohou nicméně mezi jednotlivými sezónami mezi subsvěty přecházet. Například Roland „Prez“ Pryzbylewski, bývalý policista, se ve čtvrté sezóně stane učitelem, či Herc, také nejdříve policista, členem starostovy ochranky v sezóně čtvrté a následně soukromým detektivem ve službách zkorumpovaného obhájce drogových dealerů v sezóně páté a projde tak dokonce třemi subsvěty. Obdobně narkoman Bubbles či řadový dealer Poot opustí subsvět nároží.

Tato oscilace postav mezi subsvěty pomáhá udržet kontinuitu mezi jednotlivými sezónami a různými narativními toky, které v rámci sezón existují. Postavy neoscilují mezi subsvěty v rámci jediné sezóny, jako spíše mezi nimi, a v každé sezóně tak mají jasný status a „*systém hodnot či pravidel, který*

⁴⁶ Otázkou se může zdát, zda není kvůli své ochotě spolupracovat se zločinci Clay Davis rozkročen mezi dvěma subsvěty. Pokud na subsvěty hledíme stejnou optikou jako seriál samotný, uvědomíme si, že tomu tak není. Radnice je korumpovaný subsvět, stejně jako každý jiný a spolupráce se zločinci neznamená rozkročenost mezi dvěma světy, ale ochotu hrát „the game“ (viz podkapitola 4.1.7). Clay Davis ani žádný jiný zkorumpovaný politik nikdy neprovede nic, co by ho ze subsvěta radnice opravdu vydělovalo. Pouze využívá své politické pozice a kontaktů k získání peněz. Jinak řečeno, ví, že peníze, které dostává, pocházejí z nelegálních aktivit, nikdy se ale na samotných ilegálních činech nepodílí. Nikdy nikoho nezabije ani neokrade, pouze vychytrale využívá nejasné hranice politiky.

vyznávají jako platný.“⁴⁷ K odchodu ze subsvěta často dochází v závěru sezóny a příchodu do nového na počátku sezóny další, jako v případě majora Colvina, Preze, Herca a dalších. Náležitost k určitému subsvětu je tedy strukturována sezónně.

Ve čtvrté sezóně si nicméně můžeme všimnout změny v organizaci subsvětů, která zůstane vlastní pouze jí samotné. Čtveřice žáků místní školy je zároveň členy dvou subsvětů, subsvěta nároží a školy a v závěru sezóny se musí vybrat (či ostatní vyberou za ně), který systém hodnot, a tím i fikční svět, přijmou za vlastní. Kupříkladu Michael a Namond jsou zároveň žáky i překupníky drog. Jeden z nich se v závěru sezóny rozhodne pro subsvět nároží a pokračuje jako vrah, druhý díky šťastné shodě náhod svět drog opustí a věnuje se dále studiu. Výběr subsvěta je vyvrcholením jejich sezónních narativních toků, v případě Namonda i jeho narativního toku celkového. V jedné sezóně jsou tedy na křižovatce, v další jsou již členy pouze jednoho subsvěta. Sezónní povaha náležitosti k určitému subsvětu tak zůstává zachována.

4.1.4. „The Game“

Pojem „the game“ neboli „hra“ pochází ze subsvěta nároží a nejdříve označuje pouze pravidla týkající se obchodu s drogami. Je tak zprvu vlastní především gangsterům či postavám jako Bodie, Avon Barksdale či Omar Little, postupem času se k němu čím dál tím více odvolávají postavy z jiných subsvětů a rozšiřují jeho význam. Již v druhé epizodě první sezóny informuje ambiciózní Cedric Daniels svou manželku o své nezáviděníhodné situaci, která nemůže

⁴⁷ KOKEŠ, Radomír, *Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu*. In Fedrová, Stanislava, Jedličková Alice (eds.), *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis 2011, s. 250.

skončit kariérním postupem. Ona mu nicméně odpoví: „*hra je zmanipulovaná, ale nemůžeš prohrát, pokud ji nebudeš hrát.*“⁴⁸ Při doslovném překladu do češtiny zní tato věta bohužel značně neohrabaně, nicméně na ni lze lehko demonstrovat fakt, že již téměř od svého počátku má v *The Wire* pojem hra širší a abstraktnější význam, než pouhou představu ilegálního obchodu s drogami a jeho zákonů.

„The game“ tak odkazuje k řadě nepsaných, proměnlivých pravidel, která umožňují fungování fikčního světa a subsvětů bez ohledu na jejich etické následky. Samotná dohodnutá existence těchto nepsaných pravidel zaručuje jejich platnost a správnost. Morální kritika je nemožná, jelikož „*The game is the game*“ – „*hra je hra.*“⁴⁹ Nelze se ubránit srovnání představy hry a amerického snu, který je ve své zkorumpované podobě hrou reprezentován. Hra totiž symbolizuje princip, který umožňuje postavám existenci a možnost postupu a změny životního stylu a pohodlí, pokud se budou chovat podle jejích nepsaných pravidel. Fakt, že její pravidla nejsou pevně daná, mění se podle představ mocných a jsou ve své podstatě pouhou iluzí, vede k tragickému osudu mnoha postav, kupříkladu drogového dealera Bodieho, který se troufale a neúspěšně postaví Marlovým zabijákům v záchvatu vzteku a frustrace z pravého fungování „the game“ v poslední epizodě čtvrté sezóny.

Postupem času pojmem hra označuje svůj subsvět čím dál tím více postav, ať už zkorumpovaný senátor Clay Davis nebo stále ještě idealistický Norman Wilson, Carcettiho politický poradce. I praxi padělání statistik, jež je vlastní několika subsvětům, je odkazováno jako ke „hře s čísly“. Pojem hra tak získává

⁴⁸ Překlad Matouš Svěrák. V originále: „*The game is rigged, but you cannot lose if you do not play.*“ *The Wire*, druhá epizoda první sezóny *The Detail* (Zvláštní oddíl), 53:10.

⁴⁹ Překlad Matouš Svěrák. *The Wire*. První epizoda třetí sezóny *Time After Time* (Zas a zas), 27:15.

čím dál tím nejasnější obsah, který označuje reálná, nezastřená fungování jednotlivých subsvětů. Subsvěty v *The Wire* tak nefungují jednoduše na základě „systému hodnot či pravidel, který [vyznávají její členové] jako platný.“⁵⁰ Systém hodnot, ke kterému se postavy odkazují, je totiž často jiný než ten, který musí v praxi následovat.

Například ve světě *Star Treku* podobný paradox nenalezneme, neboť posádka lodi Enterprise je zcela oddaná ideálům, které úspěšně a funkčně reprezentuje Federace, mírumilovné vesmírné společenství. Na rozdíl od posádky lodi Enterprise jsou postavy *The Wire* a jejich mikrosvěty v neustálém konfliktu s „reálným“ systémem fungování jejich subsvětů, tedy „hrou“. Například Prez se hlásí k ideálům, které náleží k subsvětu školy – chce co nejlépe vzdělat své žáky. Po celou dobu čtvrté sezóny se tyto ideály snaží naplňovat podle svého nejlepšího vědomí, svědomí i schopností. V již zmiňované epizodě *Know Your Place* je ale vystaven opravdovým pravidlům vlastního subsvěta, „hře“, která upřednostňuje sebezachování před vlastním systémem hodnot. Pokud by totiž Prez následoval pravidla svých nadřízených, tedy nutil děti memorovat odpovědi na státní testy, aby škola vypadala dobře v celostátním srovnání, nic by žáky doopravdy nenaučil. Každá postava se s existencí hry musí vyrovnat po svém, její existence ale utváří dynamiku každé z nich. „The game“ tak nabízí jinou, samotným seriálem nabídnutou perspektivu, jak pohlížet na konflikty mezi mikrosvěty a subsvěty. Subsvěty jsou existencí tohoto pojmu dále zrovnoprávněny, jelikož pojmenovává vnitřní fungování jich všech.

⁵⁰ KOKEŠ, Radomír, Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In Fedrová, Stanislava, Jedličková Alice (eds.), *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis 2011, s. 250.

4.1.5. Subsvěty a jejich komparativní vztahy v rámci epizody

Jednotlivé subsvětý jsou tedy zrovnoprávnovány a seriál odhaluje jejich obdobnou vnitřní strukturu a systém fungování. Tento princip rozvíjí *The Wire* i na dalších úrovních, jež již nevychází z povahy jednotlivých subsvětů. V této kapitole se budu věnovat těmto vztahům na úrovni epizody, které často vychází z principu porovnávání jednotlivých subsvětů, jejich členů a narativních toků. Příkladovou epizodou mi bude třetí epizoda třetí sezóny *Dead Soldiers*, tedy *Mrtví vojáci*.

Již samotný název epizody srovnává situace tří postav z různých subsvětů a vytváří mezi nimi paralely. Dozvídáme se, že Ray Cole, policista, Trisha Mitchell, zlodějka a Tank, člen Barskdalova gangu zemřeli. Pocházeli z jiného subsvěta, nakonec jsou ale všichni „mrtvými vojáky“ těchto subsvětů.

Mezi dvacátou a třicátou minutou stejné epizody se dále divák stane svědkem tří odlišných setkání. Starosta si nechá předvolat komisaře Steva Burella a donutí ho převzít politickou zodpovědnost za problémy, za něž odpovědnost nenesl. V další scéně komisaři Steve Burrell a Williams Rawls kritizují statistiku zločinu v okrsku majora Colvina. Nakonec Stringer Bell, nyní prakticky již jediná hlava Barksdalova gangu, hlasitě vyjádří své zklamání z nepovedené vraždy Omara Little v přítomnosti svých neschopných zabijáků. Tyto situace sdílí mnoho znaků, jak na úrovni mizanscény (vždy se odehrávají v malých kancelářích, uzavřených prostorách bez výhledu na ulici) tak scénáře. Nadřazení demonstrují svou moc, zatímco níže postavení jedinci jsou značně ponižováni bez reálné možnosti jakékoli obrany. Divákovi je tak prezentována v podstatě jedna situace zrcadlící se ve všech subsvětích třetí sezóny. V druhém a třetím případě jde navíc v obou případech o situace, ve kterých podřízení

nepracují podle představ svých šéfů, v případě prvním a druhém, tedy paradoxně v případech legálních, „morálních“ subsvětů, žádají nadřízení od svých podřízených dokonce lež. Okrsek Majora Colvina totiž netrpí vyšší reálnou zločinností než okrsky jiné, on pouze odmítá padělat její statistiky, což je ve světě *The Wire* obvyklá praxe. Segmentace syžetu je podřízena komparativnímu potenciálu těchto scén a ty jsou tak rozmístěny poblíž sebe na rozsahu deseti minut.

V každé epizodě *The Wire* se dále po úvodních titulcích objeví mezititulek s citací z právě sledované epizody.⁵¹ Jelikož se většinou jedná pouze o jednu větu, dá se interpretovat značně volně a zpravidla vzhledem k situaci ve více subsvětech najednou. V naší příkladové epizodě je touto citací věta „*Bohové vás neochrání.*“⁵² Komisař Burrell tímto způsobem komentuje špatnou statistiku zločinnosti v okrsku Majora Colvina, vybízí ho k vlastní aktivitě a nenápadně mu vyhrožuje. Tuto větu lze lehko vztáhnout k situaci ve všech subsvětech, ve kterých jeho členové sdílejí odpovědnost vůči svým nadřízeným. Úvodní titulek tak porovnává a zrovnoprávňuje ony tři scény popsané v předchozím odstavci. Pokud opustíme kontext výroku v samotné diegezi, můžeme jeho význam lehko vztáhnout k názvu epizody, představě oněch mrtvých vojáků, mezi kterými již není žádný rozdíl.

Ve čtvrté sezóně, konkrétně v deváté epizodě *Know Your Place* Roland „Prez“ Pryzbylewski porovnává fungování školy a policie, tedy strukturu a

⁵¹ Pouze třikrát se v *The Wire* objeví mezititulek obsahující citaci, jež není převzata z dialogu z té konkrétní epizody. Děje se tomu tak v posledních epizodách první, čtvrté a páté sezóny a svým umístěním do celkové narativní struktury seriálu toto ozvláštnění dále podporuje jeho sezónní strukturu, již se podrobně zabývám v podkapitole 4.2.

⁵² Překlad Matouš Svěrák. V originále: „*The Gods will not save you. –Burrell*“. *The Wire*, třetí epizoda třetí sezóny *Dead Soldiers* (Mrtví vojáci), 4:20.

fungování konkrétních subsvětů v dialogu se svou zkušenější kolegyní. „*Já to nechápu. Tohle všechno jenom kvůli tomu, abychom zlepšili skóre ve státním testu? [...] Pokud děti učíme jenom testové otázky, jak správně ohodnotíme jejich schopnosti? – Nehodnotíme je, hodnotíme sebe. Pokud budou mít děti v testech lepší výsledky, můžou tvrdit, že se školství zlepšuje. Pokud nebudou, tvrdit to nemůžou. – Padělání statistik. [...] Z loupeží děláš krádeže, znásilnění necháš zmizet. Paděláš statistiky a z majorů se stanou plukovníci. Už jsem to zažil. – Je to tak všude.*”⁵³ Podobných rozhovorů se v *The Wire* nachází mnoho⁵⁴ a i v dialozích tak můžeme nalézt tendenci srovnávat fungování a povahu jednotlivých subsvětů. Fikcizace tedy komparuje strukturu a fungování jednotlivých subsvětů na několika úrovních – názvu epizody, organizace syžetu, obsahu úvodního mezititulku a dialogů.

4.1.6. Makrosvěty USA a Baltimore

Jednotlivé subsvěty jsou nutně organizovány do fikčního světa (makrosvěta), konkrétní časoprostorové entity. V *The Wire* všechny náleží do prostoru města Baltimoru a s pouze pár výjimkami⁵⁵ neopouští jeho prostor ani

⁵³ Překlad Matouš Svěrák. V originále: „*I don't get it. All this so we score higher on the state tests? [...] If we are taching the kids the test questions, chat is it assesing in them? – Nothing, it asseses us. The scores go up, they can say the schools are improving. The scores stay down, They can't. – Juking the stats. [...] Making robberies into larcenies, making rapes disappear. You juke the stats, and majors become colonels. I've been here before – Wherever you go, there you are.*“ *The Wire*, devátá epizoda čtvrté sezóny *Know Your Place* (Znáť své místo).

⁵⁴ Podobné soudy mohou pronášet i postavy, jež se mezi jednotlivými světy nepřesunuly a ty tak přibodobňují fungování dvou subsvětů na základě svých vědomostí, nikoli zkušeností. Například zloděj Omar Little, jež okrádá drogové dealery, v šesté epizodě druhé sezóny porovnává sebe se zkorumpovaným právníkem Mauricem Lévy (jelikož oba žijí v symbiotickém vztahu se subsvětlem nároží), příkladů by se nicméně dala nalézt velká řada.

⁵⁵ Postav, jež překročí hranice města Baltimore je pouze šest. V případech Omara Little, jeho milence, Marla, Carcettiho a jeho poradce je nově otevřený svět vždy prezentován jako určitá bublina, která existuje pouze po dobu jedné scény. V případě Jimmyho McNultyho navíc tato bublina slouží jako nástroj v poslední scéně seriálu, aby umožnila postavě podívat na makrosvět zvenčí a zachytit ho celý (více viz. podkapitola 4.2.5.).

jednotlivé narativní toky. Prostor mimo město Baltimore je nicméně často implikován, pro účely této analýzy budu tedy z důvodu přehlednosti a analytického přínosu nazývat USA makrosvětem první úrovně a Baltimore makrosvětem druhé úrovně.

Kterýkoli fikční svět je závislý na kulturní encyklopedii svého diváka, nicméně specifikem *The Wire* je důraz, který dává na jeho povědomí o aktuálním světě a nikoli fikčních dílech v něm obsažených. Makrosvět první úrovně je součástí nadřazeného světa po jedenáctém září, ve kterém je mezinárodní terorismus vládními institucemi vnímán jako největší existující hrozba. Stát tak mění fiskální politiku a představa terorismu se odráží na podobě jednotlivých subsvětů, především policie a radnice, přestože se s ním v seriálu ani jednou nesetkáme. Makrosvět USA ale není v jiných ohledech příliš definovaný a ve velkém se spoléhá na divákovu kulturní encyklopedii, která musí zaplnit chybějící místa.

Fikční svět druhé úrovně, město Baltimore, je zase specifický především tím, že je budován na základě co největší podobnosti se svým reálným předobrazem, městem na východním pobřeží USA. Dodržuje topologii města i jeho sociální a rasové rozčlenění. Seriál je natočen v reálech, včetně mnohých interiérových scén, pokud to bylo štábu umožněno.⁵⁶ Jestliže tuto možnost nedostal, věnovali tvůrci mnoho času i zdrojů tomu, aby rekonstruovaný prostor ve studiu vybudovali v co největším souladu s jeho reálným předobrazem.⁵⁷ Podobně seriál pracuje s rekvizitami a kostýmy.⁵⁸ Místní slang, kterému těžko

⁵⁶ Kupříkladu redakce novin *The Baltimore Sun* byla natáčena v jejich opravdových kancelářích. Autorský komentář Davida Simona a Niny K. Noblové; desátá epizoda páté sezóny -30- (Konec).

⁵⁷ Autorský komentář Davida Simona; třetí epizoda třetí sezóny *Dead Soldiers* (Mrtví vojáci).

⁵⁸ Tamtéž.

porozumí i rodilý mluvčí, ani profesní žargon jednotlivých postav nebyly upraveny, realističnost vyobrazení prostředí Baltimoru je tak upřednostněna před jazykovou srozumitelností.⁵⁹ Většina fiktivních postav je založena na reálných osobnostech, z nichž některé byly obsazeny do vedlejších rolí.⁶⁰ Narativní toky jsou v mnoha případech složeny z útržku osudů opravdových lidí a drtivá většina neherců, jež obsadila vedlejší role i herců v rolích hlavních, pochází z Baltimoru, někteří dokonce z nároží.⁶¹

Makrosvět druhé úrovně je tedy přesně definovaný a vytvořený na základě reálného předobrazu, zatímco makrosvět první úrovně zůstává nedefinovaný a jeho podoba je závislá na divákově kulturní encyklopedii. Oba fikční světy se nicméně ve velkém rozsahu spoléhají na referenční významy a fikční svět druhé úrovně je fikcí budován uvnitř světa úrovně první, který je do určité míry díky své nediferencovanosti světem aktuálním, s přibývajícími roky od uvedení seriálu řekněme historickým. Vzniká tak situace, ve které je fikční svět druhé úrovně, onen fikční Baltimore, vkládán do divákovy kulturní encyklopedie nezvykle blízko světu aktuálnímu (historickému). Nikoli tak, že by divák považoval narativ za reálný a zaměňoval seriál za dokumentární rekonstrukci konkrétních událostí či v horším případě dokonce za skutečnost. Domnívám se, že je tomu tak spíše v rozsahu abstraktního fungování a

⁵⁹ Used subtitles to watch The Wire? The writer says that's just criminal. *Independent*, dostupný na WWW: <www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/used-subtitles-to-watch-the-wire-the-writer-says-thats-just-criminal-1773087.html> [vyšlo 17. 8. 2009.; cit. 12. 6. 2014].

⁶⁰ Kupříkladu postava Avona Barksdala byla založena na dvou lidech, odsouzeného dealera heroínu Little Melvina, který byl obsazen do role duchovního a na jehož vyšetřování se podílel Ed Burns, scénárista *The Wire*, a Avona Barksdala, o kterém byl po odvysílání *The Wire* natočen dokument *The Avon Barksdale Story: Legend of the Unwired*.

⁶¹ Autorský komentář Davida Simona a Niny K. Noblové; desátá epizoda páté sezóny -30- (Konec).

konstrukce jednotlivých subsvětů, jejichž budování a komparaci seriál věnuje tolik času.

Tato teze se zdá o to reálnější, rozšíříme-li hypotetickou fikcipedii modelového diváka o vědomosti pocházející ze zdrojů mimo samotnou fikcizaci, neboť ty ve velké míře zdůrazňují vztah fikčního Baltimoru k tomu reálnému.⁶² Propagační strategie HBO,⁶³ rozvoj internetu i „fanouškovství“ v posledních letech myslím takový přístup ospravedlňují.

4.2. Narativní toky

4.2.1. Narativní toky a jejich vztah k žánru policejního seriálu

V *The Wire* funguje každý subsvět jako trs, ze kterého vyrůstá velká řada narativních toků. Privilegovanou pozici má mezi nimi narativní tok vyšetřování, který se vždy váže ke konkrétní sezóně, a ostatní narativní toky s ním do určité míry souvisejí. Jelikož slouží jako jednotící prvek celé narativní struktury a ostatní narativní toky se do něj postupem času sbíhají, nazývám ho narativním tokem páteřním.

Páteřní narativní tok vyšetřování náleží do žánru kriminálního seriálu a fakt, že ho vyšetřuje skupina policistů, ho řadí do subžánru policejního seriálu. Nedá se nicméně tvrdit, že by seriál upřednostňoval komparativní zprostředkování typické pro kriminální seriály. V nich bývá „divák [...]

⁶² Více viz. podkapitola 4.1.6.

⁶³ Více viz. podkapitola 3.1.

konfrontován s řadou vzájemně nesouhlasných verzí minulých událostí nebo jejich stop a je nucen mezi nimi porovnávat.”⁶⁴ *The Wire* je velmi komunikativní text, fikcizace je téměř vševědoucí a divák tak ví o syžetu a minulých událostech mnohem více než fikční postavy, a nemusí tak společně s detektivy rekonstruovat minulý zločin. I samotní detektivové z jednotky pro vyšetřování závažných zločinů často vědí, kdo a jak který zločin spáchal. Jejich úkolem je usvědčit zločince nikoli z konkrétního, ale kteréhokoli zločinu a to způsobem, který uspěje u soudu.⁶⁵

Rekonstrukce samotného zločinu a otázka „Kdo zločin provedl“ se tak stává vedlejší, zatímco její místo zastupuje otázka „Jakým způsobem budou detektivové schopni zločince usvědčit? A budou toho vůbec schopni?“ Divák se tak musí dozvědět, jak zločinci pracují i jak se je detektivové snaží uvěznit, aby mohl průběžně vytvářet řadu nových soudů a hypotéz, čemuž slouží především v prvních sezónách zbylé narativní toky spojené se subsvěty nároží a doků. Divák tak primárně neutváří konsekvenční úsudky, namířené do minulosti, na základě kterých žánr kriminálního seriálu tradičně operuje.⁶⁶

Naopak, informace o minulosti divákovi fikcizace poskytuje již od samotného počátku. Ten tak následně tvoří především antecedenční úsudky, snaží se odhadnout jak informace, které dostává, ovlivní budoucí chod fikcizace.

⁶⁴ KOKEŠ, Radomír, Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In: Fedrová, Stanislava, Jedličková Alice (eds.), *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis 2011, s. 241.

⁶⁵ Na konci první sezóny se tato praxe dokonce obrátí proti samotným detektivům, když se zabiják Wee-Bay přizná ke zločinům, které nespáchal, jelikož mu již nikdo nemůže zvýšit trest. Znemožní tak policii vyšetřování a ochrání další členy Barksdalova gangu. Fungování policie se tak ve značně ironickém nádechu obrátí proti jí samotné, neboť nejenom, že je Wee-Bayovo přiznání ochrání Avona Barksdala, ale navíc se Wee-Bay odmítne přiznat k oněm vraždám, na kterých se nepodílel, dokud mu policisté do výslechové místnosti nepřinesou sendvič a bramborový salát. *The Wire*, třináctá epizoda první sezóny *Sentencing* (Rozsudek), 52:10.

⁶⁶ KOKEŠ, Radomír, Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In: Fedrová, Stanislava, Jedličková Alice (eds.), *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis 2011, s. 238.

Proto jsou hlavními nástroji detektivů odposlechy, které umožňují sledování současného počínání vyšetřovaných, nejenom rekonstrukci činů minulých jako svědectví či sběr důkazů, jež jsou pro kriminální seriály typické.⁶⁷

The Wire se nicméně nevztahuje k žánru policejního seriálu pouze skrze svůj páteřní narativní tok, ale objevují se v něm i samostatné narativní toky spojené s krátkodobějšími vyšetřováními. V těch je úkolem detektiva i diváka rekonstrukce zločinu na základě sbírání důkazů a vyslýchání svědků, divákovo vědění je v těchto případech značně omezené. Epizodická vyšetřování tak již fungují na principu klasického modelu popsaném výše.

Zbylé narativní toky, především ty dlouhodobé existující na úrovni sezón, operují podobně jako páteřní narativní tok především s antecedenčními úsudky typu: „Bude Barsdalův gang zničen? Stane se Carcetti starostou? Rozhodne se Michael pro subsvět nároží nebo školy? Bude Hamsterdam zavřen?“ atd.

Tradiční model vyšetřování v policejním seriálu se tak v uspořádání fikcizace neodráží a funguje spíše jako občasné ozvláštnění. Většina narativních toků, včetně páteřního, pracuje spíše s antecedenčními úsudky. Jelikož není potřeba rekonstruovat minulost, může být fikcizace vševědoucí a informativní a všem subsvětům tak může být věnováno stejně času. Obrat v preferenci antecedenčních úsudků před konsekvenčními je pro fikcizaci klíčový, neboť umožňuje zachování stejného zájmu o jednotlivé subsvěty a jejich následného zrovnoprávnění a nenarušuje funkčnost páteřního narativního toku vyšetřování.

⁶⁷ BIGNELL, Jonathan, *An Introduction to Television Studies*, 2nd edition. London and New York: Routledge, 2008, s.131.

4.2.2. Strukturace syžetu na úrovni sezón a jejich tematická propojenost

The Wire je z narativního hlediska organizován do jednotlivých celků především na úrovni sezón, na jejichž počátku mají narativní toky svůj začátek a na konci závěr. Ukončenost sezón je umocněna faktem, že na konci každé z nich se nachází okolo pěti minut dlouhá montážní sekvence, která shrnuje osudy postav i subsvětů. Sezóny jsou nicméně jasně odděleny i na svém počátku. Před úvodní titulkovou sekvencí každé epizody se objevuje značně samostatný, dvou až pětiminutový segment. Jeho funkce se na úrovni epizod proměňuje, na úrovni sezón nicméně zůstává stejná. Úvodní sekvence první epizody sezóny vždy představuje řadu témat, které se budou průběžně ve fikcizaci objevovat po celou dobu té konkrétní sezóny.

Třetí sezóna tak kupříkladu začíná výpravou drogového dealera Bodieho a jeho kamarádů z nároží na demolici „věžáků“, místa, které symbolizuje úpadek města Baltimore a obchod s drogami. Dealeři vtipkují o zániku jedné éry, kterou demolice znamená a také o tom, že tato demolice žádnou změnu, kterou radnice slibuje, nepřinese. Starosta pronese slavnostní monolog a stiskne falešný detonátor. Dělník schovaný před očima veřejnosti zmáčkne ten pravý. Budovy jsou slavnostně zbourány. Prach z exploze zahálí ulice a rozkašle kolemstojící.

Úvodní sekvence tak představuje téma změny jako politické divadlo a iluzi. Třetí sezóna je přitom ovládána její představou, ať už v subsvětu radnice – Carcetti kandiduje na starostu a slibuje změnu poměrů, policie – Major Colvin se pokusí legalizovat obchod s drogami, či nároží – Barksdalův gang nahradí Marlův a zločinci se začnou organizovat do takzvaného „New Day Co-Op“, jež má zaručit spojením sil lepší obranu před policií a snížení nákladů. Víra ve

změnu se nicméně ukáže jako marná a subsvěty zůstanou stejné jako dříve. Úvodní sekvence přitom nejenom otevírá téma změny, ale také projevuje určité rysy předvídavosti, jelikož nemožnost a iluzivnost změny symbolizuje pomocí prachu v ulicích, falešného detonátoru a skepse dealerů.

Další funkci, kterou úvodní sekvence nese, je představení nového subsvěta. V našem příkladě se zde divák setkává se starostou, nejvyšším reprezentantem subsvěta radnice, nového subsvěta třetí sezóny. Tento princip, přestože ve skrytější, metaforické podobě, nalezneme v úvodních sekvencích napříč všemi sezónami – ve čtvrté sezóně je škola pouze zmíněna v rámci dlouhého dialogu,⁶⁸ v páté sezóně symbolizuje nově otevřený subsvět novin kancelářská tiskárna. Seriál tak pracuje se subsvěty uvědoměle, ale často skrytě a metaforicky.

Výjimečná funkce úvodních segmentů v prvních epizodách konkrétních sezón je dalším z prvků, který podtrhuje sezónní spíše než epizodické strukturování *The Wire*. Navíc pravidelně představuje nové subsvěty a upozorňuje na tematickou jednotlost sezón.

4.2.3. Analýza jednotlivých sezón

Narativní strategie je v rámci jednotlivých sezón značně proměnlivá, nicméně v ní můžeme nalézt progresivní a jednotící tendenci. Abych mohl své závěry dokázat, budu se nejdříve věnovat velmi stručnému popisu narativního vývoje na úrovni jednotlivých sezón.

⁶⁸ Snoop pronese větu „*Zrovna jsem byl vyškolen*“ – „*I just got schooled*“, odkaz ke školství je tedy přenesený a velmi nenápadný. Překlad Matouš Svěrák. *The Wire*, první epizoda čtvrté sezóny *Boys of Summer* (Kluci na prázdninách).

V první sezóně nese páteřní funkci narativní tok vyšetřování, nicméně mnoho času seriál věnuje i jiným narativním tokům.⁶⁹ Kupříkladu v páté epizodě první sezóny s názvem *The Pager* je vyprávění subsvětů policie a tím pádem vyšetřování věnováno 27 minut 10 vteřin, subsvětů nároží 27 minut a 25 vteřin, přičemž 6 minut zůstává sporných a zprostředkovává nové informace oběma stranám. Veškeré dění nicméně ve svém konečném důsledku přispívá k divákově pochopení fungování Barksdalovy organizace a tím pádem pochopení toho, jak a za co bude (či nebude) usvědčena. Míří tedy k páteřnímu narativnímu toku. Přesto je zájem o zločince a jejich pochopení v rámci policejního žánru výjimečný a demonstruje vyváženost v pozornosti, kterou seriál věnuje jednotlivým subsvětům.

S příchodem dalších sezón se narativní toky osamostatňují. Ve druhé sezóně se narativní tok Barksdalovy organizace odpoutává od páteřního narativního toku, neboť se vyšetřování týká jiné skupiny zločinců a subsvětů doků. Na konci sezóny se ale policie dostane k informaci, která umožní obnovení vyšetřování Barksdalovy organizace v rámci sezóny následující. Zájem o Barksdalovu organizaci je tak z hlediska páteřního narativního toku opodstatněn v sezóně následující.

V sezóně třetí se situace dále komplikuje s příchodem osamostatněného narativního toku radnice. Ten má spojení s páteřním narativním tokem spíše potenciální než reálný (pokud se Carcetti stane starostou, mohl by změnit fungování policie a tím i problémy s vyšetřováním). I otázka toho, který tok je páteřní – zda tok vyšetřování Barksdalovy organizace či problémů majora

⁶⁹Jednotlivé narativní toky odlišuji na základě toho, komu dostupné informace, zda postavám ze subsvětů policie či nároží, seriál zrovna primárně zprostředkovává. Pokud by tedy policie vyslýchala zločince a on ji poskytl nové informace, bude tato scéna pro mě potřeby náležet do narativního toku vyšetřování. Pokud bude zločinec provokovat policistu a ten mu omylem poskytne informace, které mu nenáleží, bude se jednat o narativní tok zločince.

Colvina s legalizací drog v jedné městské čtvrti, je diskutabilní. Vývoj tohoto tzv. „Hamsteradmu“ se na konci sezóny propojuje s narativním tokem Carcettiho kandidatury, zatímco vyšetřování se více dotýká narativních toků pocházejících z nároží. Nicméně jednotícím prvkem zůstává subsvět policie, ze kterého oba potenciálně páteční narativní toky pocházejí. Závěr sezóny uzavírá většiny vedlejších narativních toků. Carcettiho kandidatura na starostu ale teprve začíná a konec sezóny je tak v tomto ohledu otevřený.

Ve čtvrté sezóně narativní tok vyšetřování dokonce téměř mizí. Počet narativních toků se zvyšuje a ty se vzájemně ovlivňují ve větší míře, nicméně stále se dá vysledovat určitá tendence – postavy, které byly členy speciální jednotky, mají velký vliv na téměř všechny narativní toky a subsvět policie si tak zachovává určitou páteční funkci. Starosta Carcetti má zájem o komisaře Cedrica Danielse, akce policistů a bývalých policistů Preze, Colvina, Hauka i Carvera se dotýkají osudů dětí ze subsvěta školy atd.

V rámci páté sezóny se opět dostává na povrch páteční funkce vyšetřovacího narativního toku, který postupně spojuje všechny toky dohromady, jež v poslední epizodě seriálu již zcela konvergují.

Čtvrtá a pátá sezóna jsou do velké míry narativně propojené, což se dá považovat za následek faktu, že po třetí sezóně HBO oficiálně seriál obnovilo na dvě, nikoli jednu další sezónu.⁷⁰ Stále je vyšetřován totožný zločinec, Marlo Stanfield, narativní tok týkající se radnice zůstává na konci čtvrté sezóny značně nedorečený a narativní toky týkající se osudů Omara Little a Bubblese jsou v páté sezóně velmi úzce propojeny s vývojem v sezóně předchozí.

⁷⁰ ROSE, Brian G., *The Wire*. In: EDGERTON, Gary R., Jonnes, Jeffrey P. (eds.), *The Essentials HBO Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky 2008, s.88-90.

4.2.4. Progresivní narativní model

Narativní strategie je v rámci jednotlivých sezón tedy značně proměnlivá, nedá se říci, že by se jednoduše opakovala. Opakování jednoho vyprávěcího modelu je u kriminálních seriálů zvykem, především na úrovni epizod, *The Wire* se tak v dalším ohledu od tohoto žánru odlišuje. I přes tuto nejednotnost nicméně lze pojmenovat určité společné prvky a tendence, které vytvářejí progresivní narativní model.

Sezóny jsou do velké míry uzavřené celky, které zpravidla obsahují na svém konci určitou indicii o možném pokračování, jelikož zločinci většinou nejsou dopadeni vůbec, nebo alespoň všichni. Narativní tok vyšetřování nese páteřní funkci, v některých případech ji přebírá subsvět policie. Není jim přitom věnováno více času, než-li tokům zbylým a navyšující se počet subsvětů má za následek snižující se zájem o samotný proces vyšetřování.⁷¹ Narativní toky jsou zpravidla strukturovány sezónně (mají tedy začátek, prostředek a konec v rámci jedné sezóny), nicméně s přibývajícimi sezónami se tendence propojovat narativní toky mezi jednotlivými sezónami zintenzivňuje a jejich počet zvyšuje. Narativní model *The Wire* se tak progresivně komplikuje a narativní toky se prodlužují. Fikcizaci nicméně zůstává vlastní tendence konvergovat vývoj jednotlivých narativních toků na konci sezón, respektive celého seriálu.

⁷¹ V první sezóně je tedy vyšetřování věnována cca polovina času, zatímco v osmé epizodě čtvrté sezóny je mu věnováno pouze šest a půl minuty (v grafu této epizody v podkapitole 4.3. mu odpovídá kolonka Bunk vyšetřuje). Navíc nejde o narativní tok páteřní, ale o vedlejší, epizodické vyšetřování.

4.2.5. Implikovaná cykličnost fungování makrosvěta

Každá sezóna je zakončena montážní sekvencí, ve které může divák nahlédnout do budoucích podob mikrosvětů i makrosvětů. Tyto sekvence mají interpunkční funkci a vytváří z jednotlivých sezón uzavřené celky. Význam poslední montážní sekvence v závěru páté sezóny se nicméně proměňuje.

Žáci ze čtvrté sezóny dospívají a v symbolických záběrech se stávají postavami, které se v seriálu objevily v první sezóně. Michael opouští svět gangů a začíná dealery okrádat, podobně jako Omar v sezóně první, s úsměvem na tváři a brokovnicí v ruce. Dukie propadá drogám stejně jako Bubbles, kterému se nicméně podaří v průběhu závěrečné sezóny se svou závislostí skončit. Montáž dále obsahuje řadu stylistických reminiscencí na první sezónu, včetně verze písně „Way Down in the Hole“, ⁷² která byla užívána jako doprovod k úvodním titulům v sezóně první. Záběry se postupně vzdalují známým postavám a zachycují neznámé jednotlivce, subsvěty a město Baltimore v celcích i detailech. Celá montážní sekvence je atypicky spuštěna pohledem McNultyho na Baltimore z velké dálky a vytváří tedy dojem, že nevypovídá tolik o subsvětech ani mikrosvětech, ale o makrosvětě.

Subsvěty ani makrosvět se tedy na konci seriálu neproměnily, ač se téma jejich možné proměny ve fikcizaci objevovalo často, především v rámci třetí sezóny. Jediný, kdo se proměnil, jsou postavy a to na základě toho, do kterého subsvěta přestoupily, či který opustily. *The Wire* tak na svém konci pouze neukončilo své vyprávění, ale vytvořilo z něj kruh, odepřelo mu možnost

⁷² V každé sezóně je užito jiné verze písně „Way Down in the Hole“.

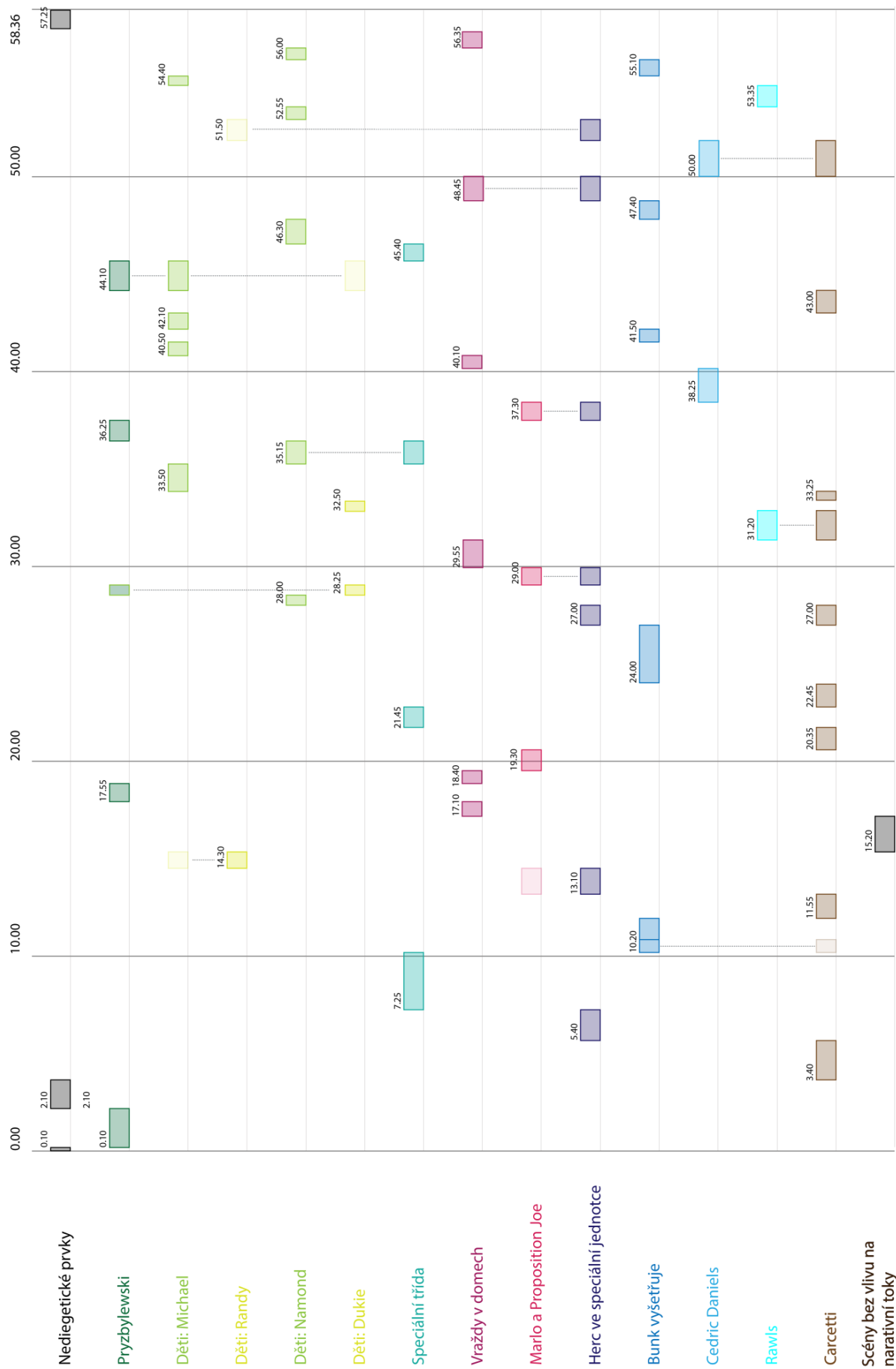
pokračování a vztáhnutím závěru seriálu k jeho počátku vytvořilo nový komparační vztah mezi situací v první a páté sezóně.

4.3. Struktura epizody

Televizní seriál je narativní model, který je dělitelný do řady nižších prvků – sezón a epizod. Ač je seriál *The Wire* z hlediska narace založený především na úrovni sezón, je nutně strukturován i do epizod a ty ovlivňují jeho celkovou podobu. Abych mohl epizodu řádně analyzovat, rozhodl jsem se podrobně graficky znázornit průběh jedné z nich. Konkrétně jde o osmou epizodu čtvrté sezóny s názvem *Corner Boys*.

Diagram na jednotlivých řádcích znázorňuje čas, který je věnován jednotlivým narativním tokům, jež jsou pojmenovány podle postav, kterých se týkají. Barevně jsou odlišeny podle toho, kterému subsvětů narativní toky náleží, jelikož ty fungují jako narativní trsy. Zelená znázorňuje subsvět školy, červená nároží, modrá policii a hnědá radnici.

Pokud jsou jednotlivé bloky spojeny tečkovanou čarou, scéna reprezentuje vývoj dvou narativních toků, pokud je nicméně jeden blok zprůhledněn, pak na jeho vývoj situace žádný podstatný vliv nemá, ale postavy z její domény se zde vyskytují a scéna rozšiřuje divákovu fikcipedii o informace o jejich mikrosvětěch či subsvětě.



Epizoda *Corner Boys* obsahuje 38 diegetických scén, přičemž na každou z nich připadá průměrně cca 1 minuta a 20 sekund. Nejdelší diegetická scéna trvá 3 minuty, nejkratší 20 sekund, druhá nejkratší 35 sekund. Je tedy zjevné, že délky scén neoscilují v příliš velkém rozsahu – scény nejsou o moc delší než dvojnásobek, či kratší než polovinu délky průměrné scény. První čtyři scény pocházejí každá z jiného subsvěta, rychle je tedy divákovi představeno v jakých kulisách se bude tato epizoda odehrávat. Při srovnání začátku této epizody s řadou dalších ale jasně vyjde najevo, že se nejedná o obvyklou praxi. Občas může uběhnout i polovina celé epizody, než se fikcizace dostane prostoru všech subsvětů. Každá epizoda ale vždy obsahuje každý subsvět.

Také si můžeme všimnout toho, že některé podstatné narativní toky čtvrté sezóny v této epizodě chybí. Toky spojené s Omarem Little, Bubblesem a Cuttym neprochází žádným vývojem. Takovéto vynechávání narativních toků není v *The Wire* ničím výjimečným a opět poukazuje na fakt, že je strukturován sezónně.

4.3.1. Segmentace syžetu

Na grafu lze sledovat, že syžet je segmentován na základě principu juxtapozice, nikoli kauzality. Za scénou z jednoho subsvěta, či alespoň jednoho narativního toku, následuje scéna z jiného narativního toku, která nemá s předchozí scénou kauzální vztah. Divák tak musí zároveň konstruovat několik na sobě do velké míry nezávislých narativních toků a to dokud nekonvergují, což většinou činí až v závěru sezóny. Takováto segmentace je vhodná pro vytváření paralel mezi jednotlivými narativními toky a vybízí ke tvorbě mnoha

očekávání, na sobě nezávislých soudů o subsvětech i narativních tocích, a jejich vzájemnému porovnávání.

Důsledkem této koncepce je také absence časových elips vyjádřených čistě stříhem, nikoli vložením jiné scény. Kterákoli chvíle, která umožňuje vložení jiné scény z odlišného narativního toku, je využita. V seriálu se nicméně samozřejmě objevují výjimky.

V případě scény v epizodě *Corner Boys* (mé příkladové epizody), která začíná ve 46. minutě a 30. vteřině je užita časová elipsa vyjádřená stříhem. Tvůrci se ji pokusili nicméně schovat a učinit nepostřehnutelnou. Postavy zmizí z dohledu kamery dříve, než vstoupí do prostoru nového o pár diegetických minut později.

Další výraznou výjimku tvoří dramatizované momenty, jako kupříkladu Sobotkovo rozhodnutí závěru druhé sezóny spolupracovat s gangstery a pozměnit podle jejich představ své svědectví, jež nakonec vede k jeho smrti, nebo postřelení detektivky Greggové v závěru sezóny první. Tyto scény se nachází se na konci jednotlivých sezón a potlačování juxtapozičních vztahů na úkor kauzálních je součástí dramatického oblouku budovaného na úrovni jednotlivých sezón.

Epizody *The Wire* navíc neobsahují obvyklou úvodní montážní sekvenci, která by v rychlém sledu zopakovala důležité momenty předchozích epizod, body zvratu a ulehčila divákovi konstrukci jednotlivých narativních toků jejich organizací do redukované sítě kauzálních vztahů. Princip kauzality je tedy potlačován koncepčně.

Epizody jsou segmentovány na základě principu juxtapozice, který může sloužit tvůrcům seriálu k porovnávání situací a struktur jednotlivých subsvětů, mikrosvětů a narativních toků. Ten je dále podporován absencí úvodní montážní sekvence rekapitulující dosavadní dění, redukujíc ho přitom na řadu kauzálních vztahů. Důsledkem toho seriál většinou nevyjadřuje časovou elipsu stříhem. Pokud je výjimečně užita, je buď skryta, nebo je využita koncepčně jako součást většího dramatického oblouku a tvorby napětí.

4.3.2. Absence tradičních cliffhangerů

Seriálovým klišé, kterým *The Wire* vedle absence úvodních montážních sekvencí netrpí, je užívání cliffhangerů. Na konci příkladové epizody se nachází scéna s potenciálně velkým narativním významem, nevzbuzuje ale takovou řadu otázek, jež by z ní činily cliffhanger. Marlovi vrazi Snoop a Chris se zbavují potenciálního důkazu o svých vražedných činech. Scéna je natočena pomalu a nepřináší žádné dilema či velkou otázku, nevzbuzuje výraznější očekávání než jiné scény této epizody.

To platí o většině závěrečných scén. Než bude ale možné vyvozovat zobecňující závěry, je potřeba podrobit kritické analýze tři momenty, které přináší v závěru konkrétních epizody bod zvratu či dramatický moment a tím pádem potenciální cliffhanger.

V závěrečné scéně desáté epizody první sezóny je postřelena jedna z ústředních postav, detektivka Greggsová. Divák na konci epizody neví, zda přežije či zahyne, přičemž její svědectví může podstatně změnit vývoj páteřního narativního toku. Odpověď divák nezíská v průběhu další epizody ani té

následující, ale až ve třinácté, závěrečné epizodě sezóny. Efekt cliffhangeru je tak prodloužen až do konce sezóny.

V závěru jedenácté epizody druhé sezóny se objevuje další potenciální cliffhanger, ve kterém Frank Sobotka nevědomky kráčí do spárů smrti. Nejedná se ale o pravý cliffhanger, neboť v této scéně je již zodpovězena otázka, zda postava přežije a nevzniká tak dostatečná divácká nejistota. Nicméně se zde opakuje fakt, že jeho smrt bude mít nedozírné a zatím poměrně nejasné následky na páteční narativní tok, neboť Frank před svou smrtí přislíbil policii své svědectví.

Nakonec v závěru páté epizody páté sezóny je ve smrtelném nebezpečí charismatický zloděj Omar Little. Paradoxní je, že scéna přestřelky je předposlední scénou epizody, nikoli poslední. Po ní následuje scéna, ve které detektiv Lester Freamon s udivením poslouchá následující komunikaci jeho vrahů se zadavatelem vraždy za pomoci odposlouchávací techniky. Ač během telefonátu nikdo nic neřekne, jeho existence se dále ukáže jako podstatná pro vývoj pátečního narativního toku. Odpověď na otázku, zda Omar Little přežil, se diváci dočkají již v šesté minutě další epizody a princip cliffhangeru je tak ozvláštněn tentokráte nikoli jeho prodloužením, ale přesunutím do pozice předposledního záběru. Díky tomu dostane prostor další scéna, jež zdůrazňuje jeho další vliv na páteční narativní tok, ač v poměrně nejasných obrysech. Cliffhanger tak neexistuje pouze ve své funkci spojené s očekáváním další epizody a zodpovězení jedné prosté otázky: „přežil?“, ale splňuje další vypravěčské funkce.

Konstrukce syžetu většinou není ovlivněna tvorbou cliffhangerů. Pokud je cliffhangeru užito, stává tomu tak v momentech, kdy se stupňuje napětí. Takové

stupňování je většinou součástí vývoje delšího dramatického oblouku. I přesto, že cliffhangery podporují kauzální vztahy, jsou do syžetu vkládány s důrazem na juxtapozici s jinými scénami a narativními toky. V klasickém pojetí je cliffhanger čistě kauzálním nástrojem, jelikož divákovi ukáže příčinu, ale na následek ho nechá čekat až na začátek další epizody, v *The Wire* je tento princip ozvláštněn.

4.4. Závěr

Narativní strategie seriálu *The Wire* se zaměřuje spíše na velké celky, jednotlivé sezóny či jejich spojení, nikoli epizody. Velký počet narativních toků a subsvětů umožňuje jejich dlouhodobé zkoumání, zrovnoprávňuje je a vybízí k jejich porovnávání, čemuž slouží segmentace syžetu založená na juxtapozici, řada metaforických prvků jak na úrovni epizody tak sezón, tematická propojenost sezón, obdobná strukturace jednotlivých subsvětů a diegetický pojem „the game“. Fikční svět je cíleně srovnáván se světem aktuálním (historickým) svou dvojakou povahou, která zdůrazňuje jeho vztah k realitě.

Dále se *The Wire* vztahuje k žánru policejního seriálu nezvyklým způsobem, neboť narušuje jeho obvyklou strukturu založenou na rekonstrukci minulosti a užívá ho jako báze, na které staví informativní a vševědoucí fikcizaci, jež umožňuje vzájemné porovnávání subsvětů a narativních toků. I seriálová klišé jsou upravena vzhledem k této tendenci.

5. Analýza stylu

5.1. Kontext

Ač *The Wire* ve své narativní struktuře popírá mnoho obvyklých modelů policejního seriálu, na úrovni stylu mu zůstává mnoho dlužen. Policejní seriály již od svého vzniku využívaly konvence realistického stylu,⁷³ který je vlastní i *The Wire*. V produkci let nultých můžeme rozlišit dvě hlavní realistické tendence, jejichž podrobnějšímu popisu se budu věnovat dále, nicméně pro začátek je alespoň obecně nastíním.

Policejní seriál *Zločin v Ulicích* (NBC, 1993-1999)⁷⁴ bohatě čerpal z tradice dokumentárního realismu a další seriály, jako *Policejní odznak* (FX, 2002-2008) jej následovaly. Policejní seriály tohoto typu se vyznačovaly výrazným, sebeuvědomělým stylem, který pracoval s až zmatečným a častým střihem, ruční kamerou, velkým zrnem a dalšími prvky odvozenými z dokumentární tvorby, pomocí kterých jejich tvůrci vytvářeli dojem autenticity.

První příčky sledovanosti kriminálních seriálů nicméně okupoval již dlouhodobě seriál *Zákon a pořádek* (NBC, 1990-2010) a nově *Kriminálka Las Vegas* (CBS, 2000-dnes) a jejich spin-offy.⁷⁵ *Zákon a pořádek* reprezentoval typ policejního seriálu založený na dramatickém realismu. Jedná se o typ nesebeuvědomělého stylu odvozeného z filmu, jež svou vlastní existenci před

⁷³ CASEY, Bernadette et al. (ed.), *Television Studies: The Key Concepts*, 1th edition. London and New York: Routledge, 2003, s. 25.

⁷⁴ Na jeho tvorbě spolupracoval tvůrce *The Wire* David Simon. Více viz. podkapitola 3.2.

⁷⁵ BRIAN G. Rose, *The Wire*. In: EDGERTON, Gary R., Jonnes, Jeffrey P. (eds.), *The Essentials HBO Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky 2008, s. 84.

divákem skrývá. Dojem realističnosti je odvozen z nekonfliktního a co nejbezprostřednějšího vztahu diváka k vyprávění, nikoli z výrazných stylistických prvků, které k dojmu reality odkazují.

Kriminálka Las Vegas představovala nový typ kriminálního seriálu, který upřednostňoval přiblížení forenzních metod na úrovni stylu i narace před realistickými tendencemi a v tomto ohledu tak bude pro naše zkoumání nepodstatný.⁷⁶

Seriál *The Wire* tak v době svého vzniku stál mezi dvěma silnými realistickými tendencemi. Nevydal se nicméně cestou ani jedné z nich a namísto toho jejich prvky syntetizoval.

5.2. Vlivy dramatického realismu

Cílem dramatického realismu je vytvořit dojem nezprostředkovaného prožitku při sledování audiovizuálního díla. Dramatický realismus je definován především kontinuální stříhovou skladbou, pro kterou je narativ vodícím prvkem a styl se mu plně podřizuje. Kontinuální stříhová skladba se skládá z několika komponentů – záběrů a protizáběrů, dodržování pravidla osy, návaznosti pohledu a akce a ustavujících záběrů. Cílem této metody je učinit styl neviditelný, udržovat mizanscénu organizovanou, podporovat čitelnost narace a v co největší míře tak podporovat plynulost diváckého prožitku.⁷⁷

⁷⁶ Více viz: KOKEŠ, D. Radomír, Od makra k mikru / Kvazivědecká tendence a koncept novosti v seriálu *Kriminálka Las Vegas*. In: *Cinepur* 55, 2005, s. 27-32. Dostupný na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1359>>.

⁷⁷ FISKE, John, *Television Culture*, 1st edition. London and New York: Routledge, 1997, s.26.

Mezi záběrem a protizáběrem existuje vztah, při kterém se jedna postava dívá na druhou mimo rám jedním směrem, zatímco druhá postava v dalším záběru směrem opačným a vzniká tak iluze, že se dívají na sebe navzájem. Pravidlo osy značí praxi, při které kamera nikdy nepřekračuje pomyslnou čáru spojující postavy, jejíž překonání by znamenalo změnu postavení postav na plátně na ose vpravo – vlevo. Návaznost pohledu zračí, že jsou hlediskové záběry uvedeny záběrem na postavu dívající se mimo rám. Návaznost akce označuje praxi, při které je počátek akce a její dokončení rozděleno do dvou záběrů a střih mezi nimi se tak stává neviditelným. Ustavující záběr je typ záběru, který na počátku scény ukazuje prostor, ve kterém se bude odehrávat děj a vytváří jasné prostorové vztahy mezi jednotlivými postavami a jejich okolím.⁷⁸ Každé z těchto „pravidel“ je jednou či vícekrát v *The Wire* porušeno, nicméně se tomu tak děje vždy s ohledem na vyprávění a v souladu s ním, podstata kontinuální střihové skladby tak zůstává nenarušena.⁷⁹

5.3. Vlivy dokumentárního realismu

Dokumentární realismus se vyznačuje prvky typickými pro dokumenty. Nestojí v opozici vůči kontinuální střihové skladbě, většinou její pravidla alespoň částečně dodržuje. Diegeze se v jeho případě zdá být realistickou, jelikož je „spontánně“ zachycena, nikoli proto, že je styl neviditelný a kontakt s diegetickým prostorem se zdá být nezprostředkovaný.

⁷⁸ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 261-275.

⁷⁹ Tamtéž, s. 272.

Seriál *The Wire* byl ovlivněn dokumentárním realismem především v práci s kamerou. Ta působí dojmem, že je akcí překvapena a reaguje na ni, nikoli že s ní jedná v souladu. Často tak švenkuje, otáčí se a přeastřuje opožděně vůči tomu, co dělají postavy.⁸⁰ Tento princip tvůrci *The Wire* často dále využívají v kombinaci s objekty nezávislými na akci k dalším účelům. Příkladem nám může být scéna z desáté epizody druhé sezóny *Storm Warnings* (viz. obrázek). Dva gangsteři se baví v dlouhém kontinuálním záběru. Kamera postavy postupně obkrouží, až se v zadním plánu objeví moře, na kterém se plaví loď s policisty, jež schůzku gangsterů pozorují. Ti nicméně v záběru zatím nejsou, stále jsou ještě za pravým rámem a moře je prázdné. Je potřeba, aby jeden z gangsterů odhodil cigaretu, přičemž kamera opožděně následuje její pád tak dlouho, dokud se v záběru neobjeví loď s policisty. Díky tomu, že kamera švenkovala, se v záběru již nenachází postavy a divák si může lehko všimnout nenápadné lodi v dáli. V tomto konkrétním případě slouží švenk k policejní lodi nejenom k práci s divákovým věděním, ale také „zneviditelnění“ střihu, který

Desátá epizoda druhé sezóny *Storm Warnings*

45:10



⁸⁰ FISKE, John, *Television Culture*, 1st edition. London and New York: Routledge, 1997, s. 30.

kameru přesune na loď. Prvek kamery reagující na mizanscénu je tak dále využit pro vypravěčské účely a sleduje cíle typické pro dramatický realismus a kontinuální stříhovou skladbu.

Dalšími prvky typickými pro dokumentární realismus jsou záběry plné předmětů v prvním plánu, jež blokují výhled kamery a ta tak působí nepřipraveně a posiluje dojem autentického záběru.⁸¹ Tento prvek v *The Wire* také přebírá další výrazné funkce.

Zatímco pozdější sezóny předchozí produkce HBO *Rodiny Sopranových* a *Odpočívej v pokoji* byly natočeny v širokoúhlém poměru stran 16:9, který je od období po druhé světové válce užíván v kinech, *The Wire* zůstalo věrné poměru 4:3 typickému pro televizní produkci té doby.⁸² Užívání výrazného nezaostřeného předmětu v prvním plánu nicméně dalo tvůrcům nástroj, jak vytvořit nový rám pro akci, jež se odehrává v plánech zbylých. Poměr stran ve vnitřním rámu se proměňuje v závislosti na velikosti předmětu a jeho umístění, často se nicméně jedná o předmět, který je uložen horizontálně a akce se tak odehrává v nově vzniklém širokoúhlém prostoru. I přes zjevně televizní formát tak často *The Wire* pracuje s kompozičním prostorem typickým pro kino a



Vnitřní rám s širokoúhlým
poměrem stran
Druhá epizoda první série
The Detail, 26:50



Vnitřní rám s širokoúhlým
poměrem stran
Třetí epizoda páté série
Not for Attribution, 14:29



Vnitřní rám s širokoúhlým
poměrem stran
Sedmá epizoda třetí série
Back Burners, 53:37



Vnitřní rám
s atypickým poměrem stran
Devátá epizoda první série
Game Day, 50:22

⁸¹ Tamtéž.

⁸² BORDWELL, David, *Dějiny filmu*. Praha: AMU a NLN – Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s 338-340.

vzdaluje se tak podobě tradiční televizní produkce, vůči níž se společnost HBO chtěla vymezit.⁸³

Zobrazování rozostřených předmětů v prvním plánu dále určuje podobu ustavujících záběrů. Kamera v nich zpravidla horizontálně švenkuje zleva doprava. Tento postup by ji tradičně dal možnost zachytit větší část diegetického prostoru a lépe tak popsat prostorové vztahy uvnitř nadcházející scény. V *The Wire* nicméně kamera začíná zpravidla švenkovat z prostoru z velké části blokováného rozostřeným předmětem v prvním plánu a až poté se přesune k postavám, jež se nachází v plánech zbylých. Kamera tak v jistém smyslu vykukuje zpoza rohu, jako by na akci až dodatečně reagovala a o přítomnosti postav dříve nevěděla, přičemž zároveň organizuje prostor podobně jako tradiční ustavující záběry. Švenk ale nepomáhá prostor organizovat lépe než statický záběr, jako spíše pomáhá vytvářet dojem spontánnosti. Ustavující záběry navíc nejsou velké celky, jež jsou typické pro kino-filmy, ale maximálně celky a ve zbylých scénách je užívána „pro televizi typická velikost záběrů, polocelky a detaily, které diváka umisťují do intimního a přirozeného vztahu k postavám na obrazovce.“⁸⁴

Ruční kamera, typická pro dokumentární realismus, je v *The Wire* nahrazena kamerou klasickou, jež je nicméně velmi dynamická a užívá řady švenků, jízd i zoomů a napodobuje tak dynamičnost ručních kamer. Přitom je ale schopna přehledněji organizovat mizanscénu i syžet v duchu dramatického realismu. Výrazného obrazového šumu, který je u ručních kamer obvyklý, je

⁸³ Více v podkapitole 3.1.

⁸⁴ Překlad Matouš Svěrák. V originále: „The normal camera distance in television is mid-shot to close-up, which bring the viewer into an intimate, comfortable relationship with the characters on screen.“ FISKE, John, *Television Culture*, 1st edition. London and New York: Routledge, 1997, s.7.

užito pouze v ozvláštňujících záběrech z bezpečnostních kamer, jimž se podrobněji věnuji v podkapitole 5.2.2. Přirozené osvětlení⁸⁵ je pouze napodobováno. Z tradice dokumentárního realismu tedy *The Wire* přebírá prvky, které pomáhají spoluutvářet dojem spontánního záběru a realističnosti, ale nijak nenarušují přehlednou organizaci syžetu a mizanscény.

5.3.1. Extradiegetické prvky

Výrazným prvkem, který dále spojuje *The Wire* s dokumentárním realismem je téměř výlučná absence jakýchkoli extradiegetických prvků, především hudby. Přestože se hudba nachází v každé epizodě seriálu, téměř vždy vychází z diegetického předmětu – rádia, televize, sluchátek, a její charakter je definován fikčním světem, nikoli dramatičností momentu či jeho emocionálním nábojem. Sofistikovaný černošský detektiv tak poslouchá Milese Davise, zatímco jeho irský kolega irské šlágry a gangsteři hip-hop.

Systematicky je extradiegetická hudba využívána pouze při závěrečných montážních sekvencích přítomných na konci každé sezóny, ve které je stručně nastíněn budoucí vývoj postav a subsvětů. Hudba tu získává funkci pojidla, spojuje jednotlivé záběry, které nemají jakýkoli zjevný kauzální vztah a jsou vedle sebe řazeny na základě principu juxtapozice, jež je i jinak pro seriál typický.⁸⁶ Hudba nahrazuje diegetický zvuk, který by musel být nutně kvůli velkému počtu střihů nesouvislý a pomáhá tak zneviditelnit střih. Podobně je využita ještě na začátku desáté epizody druhé sezóny, ve které atypická

⁸⁵ Tamtéž, s.30.

⁸⁶ Více viz. podkapitola 4.3.

montážní sekvence slouží k rychlému popisu vývoje a posunu policejního vyšetřování. Ve všech těchto případech slouží podobně jako kontinuální stříhová skladba narativním účelům.

Dále je extradiegetické hudby v několik málo případech užito ve spojení se zločinci. Seriál v těchto případech často čerpá z tradice gangsterských filmů. Ve značně dlouhé závěrečné sekvenci epizody *Bad Dreams*⁸⁷ se Frank Sobotka rozhodne spolupracovat s gangstery, domněle z Řecka. Ti ale ví o jeho zamýšlené spolupráci s policií a rozhodnou se ho brutálně popravit. Řecká tradiční hudba zde doprovází dvě vzájemně se prolínající scény, v nichž v jedné si gangsteři přátelsky povídají u stolu a pojídají jídlo, zatímco Frank Sobotka kráčí vstříc své smrti. Podobně Coppola v sérii *Kmotr* propojoval scény domácí pohody a extrémního násilí,⁸⁸ které v *The Wire* nicméně zůstává pouze implikované.

Takováto práce s žánrem a jeho historií je v *The Wire* výjimečná a je jí užito pouze několikrát, stejně jako zpomalených, černobílých, rozmazaných či desaturovaných záběrů.⁸⁹ Objevují se v podstatě výlučně v prvních třech sezónách a slouží dvěma účelům.

⁸⁷ Jedenáctá epizoda druhé sezóny.

⁸⁸ CREEBER, Glen, *Serial Television – Big Drama on the Small Screen*. London: BFI, 2004. s. 105.

⁸⁹ Obdobně barevně desaturovaný záběr se v seriálu nachází pouze jednou, když se v závěru první epizody *The Target* objeví flashback, který je výjimečný i z toho důvodu, že až na jeho užití je syžet organizován čistě chronologicky. Tento záběr byl podle vyjádření Davida Simona přidán na žádost HBO, aby byli diváci schopni orientovat se ve vyprávění. Autorský komentář Davida Simona; první epizoda první sezóny *The Target* (Terč).



Někdy vyprávění dramatizují, jako když gangster Avon Barksdale ve zpomaleném záběru posměšně gestikuluje na schované policisty a dává jim najevo, že o nich ví.⁹⁰ Dramatičnost situace vyvěrá ze skutečnosti, že jde o první moment, kdy se policisté se zločincem setkávají naživo a on jim přitom dává najevo svou nadřazenost. Podobné momenty jsou v následujících sezónách vyjádřeny už výlučně nenápadnějšími metodami. Buď velikostí záběru, pohybem kamery nebo výjimečně užíváním nenápadného vertigo efektu ve spojení s dlouhým kontinuálním záběrem. Vertigo efektem je označována kombinace jízdy, zoomu, proměny čočky a tím i obrazového úhlu, jež ve svém důsledku deformuje perspektivní uspořádání uvnitř rámu. Na přiloženém obrázku si můžeme všimnout, že se velikost budovy v průběhu scény v zadním plánu radikálně proměnila, zatímco relativní velikost postav a plotu i jejich umístění zůstaly stejné. V této scéně se Frank Sobotka rozhoduje smlouvat s gangstery a ohrozit tak probíhající vyšetřování, což vede v příštích pár minutách k jeho smrti a jedná se tak o rozhodující moment vyústění druhé sezóny. Tato scéna je jedním z nejzjevnějších případů užití vertigo efektu v *The Wire*, většinou bývá podstatně nenápadnější.

⁹⁰ *The Wire*, devátá epizoda první sezóny *Game Day* (Zápas), 43:45.

Ve zbylých případech je styl deformován psychickým stavem postavy. V desáté epizodě druhé sezóny nerespektovaný a ponižovaný dokař Ziggy v návalu vzteku zastřelí jednoho z gangsterů. Poté, co se vydá zpátky k autu se zbraní v ruce začne kamera kroužit okolo jeho hlavy, obraz se rozmaže, diegetické zvuky pohltní šum (viz. obrázek). Styl je podřízen vyjádření Ziggyho rozrušení a zmatenosti. Záběrů tohoto typu je v *The Wire* ještě méně nežli těch podporujících drama a jsou také postupně zcela nahrazeny jednoduššími metodami, nejčastěji prací s hloubkou ostrosti, kdy je kupříkladu upadnutí postavy do drogového rauše vyjádřeno jejím přechodem ze zaostřeného plánu do rozostřeného.

Změna stylu ve prospěch vyjádření dramatu či emocí je tak buď nenápadným, nebo ojedinělým a dočasným prvkem. V první sezóně jsou záběry vystupující z dominantního stylu rozprostřeny po vyprávění rovnoměrně, zatímco v druhé sezóně se nachází téměř výlučně v posledních epizodách a podobně jako segmentace syžetu⁹¹ spoluutváří dramatictější pojetí závěru sezón a potvrzují sezónní organizaci syžetu. Ve třetí sezóně jsou výrazné subjektivizační a nediegetické prvky sporadické a v dalších sezonách mizí zcela.

Desátá epizoda druhé sezóny *Storm Warnings*

29:25



⁹¹ Více viz. podkapitola 4.3.2 a 4.3.3.

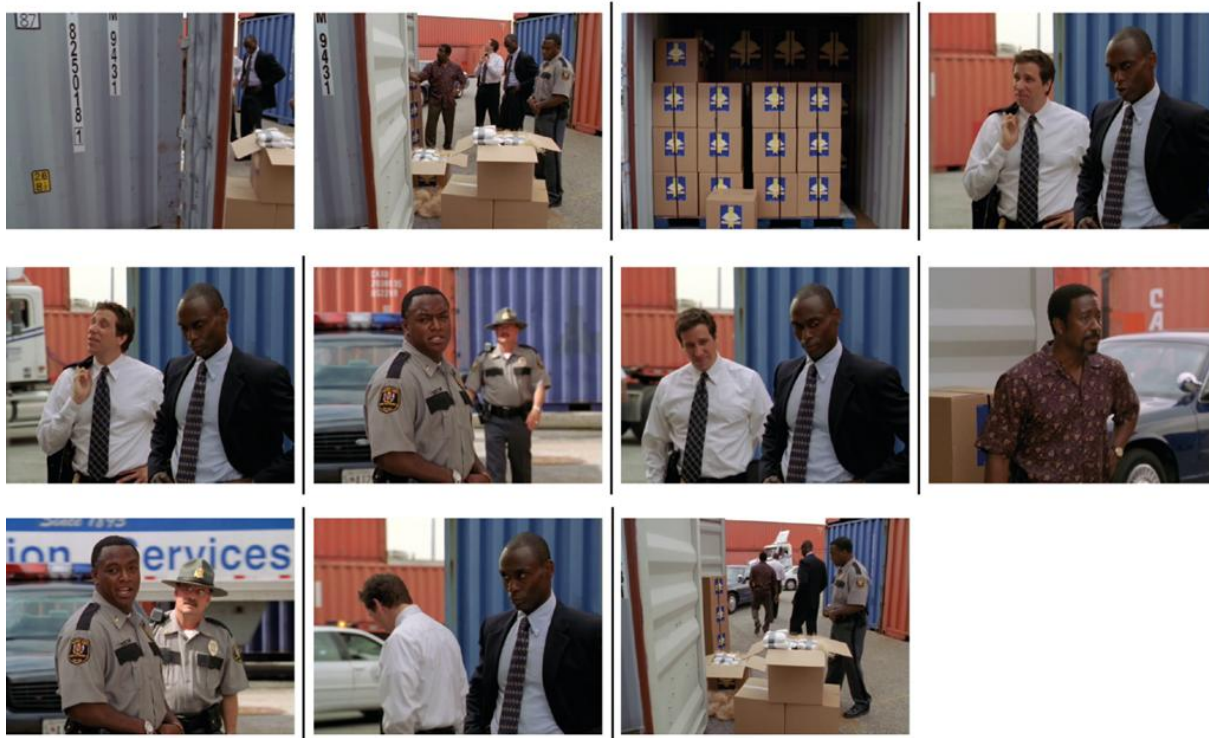
5.4. Příkladová scéna

Vhodným příkladem způsobu, kterým většinou seriál *The Wire* kombinuje prvky dramatického a dokumentárního realismu a jak umírněný je jeho styl, je scéna z dvanácté epizody druhé sezóny *Port in a Storm*. Policisté v ní kontrolují prostor uvnitř jednoho kontejneru a nalezené drogy (viz. obrázek).

Jelikož se scéna odehrává na novém místě, je uvedena horizontálním švenkem s funkcí ustavujícího záběru. Když Lester Morgan, jeden z detektivů, ukáže na krabice mimo záběr a koukne se na ně, následuje hlediskový záběr, v němž kamera mírně zoomuje. Ve zbytku scény je střih motivovaný konverzací mezi jednotlivými postavami. Jedná se téměř výlučně o záběry a protizáběry, přičemž ve většině z nich se kamera v určitý moment nenápadně pohne. Pouze v jednom opakujícím se záběru spolu dvě postavy, detektiv Cedric Daniels a

Dvanáctá epizoda druhé sezóny *Port in a Storm*

41:00



agent FBI „Fitz“ komunikují, aniž by bylo užito záběru a protizáběru. V předposledním polodetailu agent FBI začne opouštět scénu a v souladu s pravidlem návaznosti akce následuje střih na celek, jak odchází všichni. Jedná se o velice jednoduše pojatou scénu, v jejímž duchu se odehrává většina stopáže *The Wire*.

5.5. Ozvlášťující hlediskové záběry z bezpečnostních kamer

Výrazným ozvlášťujícím prvkem, který se v seriálu objevuje, jsou záběry z bezpečnostních kamer. Ty postupem sezón odezní, nicméně v páté sezóně se na rozdíl od extradiegetických prvků vrátí a nelze je tak považovat za prvek, od kterého tvůrci postupem času prostě upustili.

V těchto záběrech jsou postavy zabírány z nepopíratelně diegetické kamery. Může se jednat o skryté policejní kamery i o obyčejné bezpečnostní kamery ve výtahu, na parkovišti, u vchodu do soudní budovy apod. Ty se tak nachází ve všech subsvětech, nemusí být nástroji vyšetřování a zabírají bez rozdílu policisty, gangstery, politiky i novináře. Tyto záběry nemají dramatický účinek ani nerepresentují emocionální stav postav. Vyjadřují, že jsou všechny postavy bez rozdílu neustále pozorovány. Tento prvek tak dále maže rozdíly



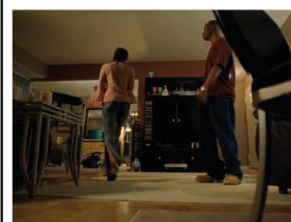
Bezpečnostní kamera
v subsvětu nároží
Pátá epizoda první série
The Pager, 28:42



Bezpečnostní kamera
v subsvětu policie.
Desátá epizoda páté série
-30-, 21:30



Monitor
v diegetickém prostoru.
První epizoda první série
The Target, 4:30



Odvozený pohled
devátá epizoda první série
Game Day, 46:54

mezi jednotlivými subsvěty a zrovnoprávňuje je.

Ač se tyto záběry občas objevují i jako součást diegetického prostoru, kde je pohled kamery reprodukován na monitoru v rámci mizanscény, většina z nich je ve své podstatě hlediskovými záběry, ve kterých se pohled filmové kamery ztotožňuje s pohledem diegetické kamery. Diegetická existence kamery a sebeuvědomnělost těchto záběrů vyvěrající z jejich odlišné obrazové kvality (většinou jsou černobílé) jim dává kvalitu typickou pro dokumentární realismus.

Záběry z bezpečnostních kamer dále spojuje užívání výrazného nadhledu. V prvních sezónách seriál parafrázuje jejich specifické kvality občasným užitím extrémních rakurzů, většinou podhledů, jež jinak výrazně vystupují z realistického stylu, jelikož atypicky deformují mizanscénu ve prospěch emocionálního a dramatického působení. Například v deváté epizodě první sezóny je tento odvozený rakurz použit při scéně milenecké hádky. Podobně jako další realisticky nemotivované prvky ale nejsou tyto výrazné rakurzy v seriálu přítomné po celou jeho dobu a nevrátí se ani v poslední sezóně společně se samotnými záběry z bezpečnostních kamer.

5.6. Úvodní titulková sekvence

Posledním prvkem, který vybočuje z dominantního stylu, je úvodní titulková sekvence. Ta je tvořena poměrně rychlou montáží⁹² nekonkrétních záběrů z jednotlivých subsvětů, symbolů Baltimoru – fikčního světa druhé úrovně a odposlouchávací techniky, často je přitom užito extrémních detailů, jež se v seriálu jinak neobjevují. Použité záběry se v každé sezóně mění v závislosti

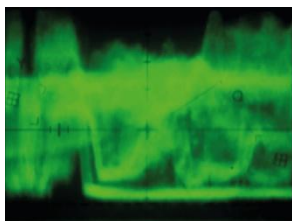
⁹² V páté sezóně je průměrná délka jednoho záběru úvodní titulkové sekvence 1,2 sekundy.

na tom, v jakých subsvětech se ta která sezóna odehrává. Ve čtvrté sezóně se tak nachází záběry ze školních chodeb a lavic, v páté sezóně z tiskárny a novinářské redakce apod. Doprovodnou píseň „Way Down in the Hole“ původně od Toma Waitse v každé sezóně přezpíval jiný umělec.

Svou proměnou titulková sekvence podtrhává tematické i narativní dělení *The Wire* do sezón, opakovaným užíváním několika záběrů poukazuje na jejich provázanost. Skládá záběry z různých subsvětů na základě juxtapozice, nikoli kauzality, podobně jak to činí segmentace syžetu⁹³ a dále tak subsvěty zrovnoprávňuje. Sekvence neobsahuje známé postavy v rozpoznatelné podobě ani neodkazuje na jednotlivé narativní toky, spíše se váže k existenci jednotlivých subsvětů, jež se s každou sezónou proměňují. Přesto je paradoxní vlastností některých záběrů, že nebyly natočeny specificky pro úvodní titulkovou sekvenci, ale pochází ze zbylé stopáže.

5.7. Důsledky stylu

Společným prvkem všech dlouhodobých stylistických prvků je fakt, že nejsou omezeny na prostor pouze jednoho subsvěta ani zobrazování jedné postavy. Pro televizní produkci, především pro kriminální seriály je typické, že



Odposlouchávací technika
první sezóna



Subsvět školy
čtvrtá sezóna



Fikční svět
druhá sezóna



Záběr opakující se ve všech
sezónách

⁹³ Viz. podkapitola 4.3.1.

mají protagonisté, antagonisté či členové konkrétního subsvěta nějaký výlučně vlastní stylistický prvek. Může se jednat kupříkladu o specifickou velikost záběru či prostý hudební motiv, jež se ve spojení s nimi pravidelně objevuje.⁹⁴ V *The Wire* takové prvky nenalezneme.

Postavy i subsvětý jsou tak vzájemně zrovnoprávněny podobným způsobem, jako je zrovnoprávnily struktura subsvětů a mnohé naratologické prvky, jež jsem pojmenoval a popsal v předchozí kapitole. Realistický styl zase nadále zdůrazňuje vztah fikce s realitou. Styl tak přejímá vnitřní principy, které jsme objevili v naratologické analýze a analýze fikčních světů, posiluje je a slouží jim.

⁹⁴ FISKE, John, *Television Culture*, 1st edition. London and New York: Routledge, 1997, s.1-13.

6. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem analyzoval televizní seriál *The Wire* pomocí kombinace dvou analytických přístupů – neoformalismu a analýzy fikčních světů. Analýza fikčních světů se ukázala být zásadním nástrojem, který mi umožnil odhalit vnitřní strukturu *The Wire*, jež by mi za použití jiných metod nejspíše zůstala v mnohém skryta. Sledoval jsem, jak se narativní struktura a styl vztahují k jednotlivým subsvětům a objevil jsem tendenci jednotlivé subsvěty zrovnoprávňovat jak na úrovni jejich vnitřní struktury, tak i organizace syžetu, jeho vývoje a použití zjevných i nenápadných metafor a paralel. Tato tendence ovlivnila i způsob, kterým *The Wire* pracuje s žánrem policejního seriálu a jak se vztahuje ke stereotypům a klišé televizního vyprávění. Při výzkumu této oblasti jsem se spoléhal na velký počet zdrojů z oboru televizních studií. Také jsem pojmenoval způsoby, kterými sezónně strukturovaný narativ a jeho dramatický vývoj ovlivnily výskyt dramatizujících scénáristických nástrojů i subjektivizujících či nediegetických stylistických prvků.

Dalším podstatným tématem, kterému jsem se věnoval, byl způsob, kterým se seriál vztahuje k realitě a aktuálnímu světu. Narace a organizace fikčního světa ve velkém se spoléhající na referenční významy se ukázaly být upřednostňovány před nevýrazným stylem, jehož dokumentárně realistické tendence jsou upozaděny před srozumitelností vyprávění. Všechny tyto prvky spojuje progresivní tendence – subsvěty se proměňují a jejich počet se zvyšuje, narativní struktura komplikuje a styl se naopak zjednodušuje ve prospěch čitelnosti vyprávění.

Na počátku své práce jsem objasnil, které velice specifické okolnosti vedly ke vzniku *The Wire*. Seriálu, který se v době svého vzniku v mnohém vymykal zažité představě policejního seriálu i televizní produkce vůbec.

7. Prameny

7.1. Tištěné prameny

ALTMAN, Rick, Cinema and Genre. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996, s. 276-285.

ALTMAN, Rick, *Film/Genre*. London: BFI, 1999.

ALTMAN, Rick, Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace 1*, 1989, s.17-29; přel. Vlastimil Zuska (Film Genre Reader, 1986 s. 26-40).

BIGNELL, Jonathan, *An Introduction to Television Studies*. London and New York: Routledge, 2008.

BORDWELL, David, *Dějiny filmu*. Praha: AMU a NLN – Nakladatelství Lidové noviny, 2007.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011.

BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*. Routledge 1987.

BORDWELL, David, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. University of California Press 2006.

CASEY, Bernadette et al. (ed.), *Television Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2003.

CREEBER, Glen, *Serial Television – Big Drama on the Small Screen*. London: BFI, 2004.

CREEBER, Glen (ed.), *The Television Genre Book*. British Film Institute, 2008.

EDGERTON, Gary R., Jonnes, Jeffrey P. (eds.), *The Essentials HBO Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky 2008.

FEUER, Jane, HBO and the Concept of Quality TV. In: McCABE, Janet, AKASS, Kim (eds.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: 2007, s. s145-157.

FISKE, John, *Television Culture*. London and New York: Routledge, 1997.

- GRANT, Keith Barry (ed.), *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- HAMMOND, Michael, Mazdon, Lucy (ed.), *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- KORDA, Jakub, Televizní žánry. *Cinepur* 39, 2005, s. 20-23.
- KORDA, Jakub, Jisté tendence současného televizního seriálu. *Cinepur* 49, 2007, s. 12-15.
- KORDA, Jakub, Nový televizní seriál / Od triumfu k soumraku. *Cinepur* 69, 2010, s. 2-3.
- KOKEŠ, D. Radomír, Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu. In: *Illuminate* 21, 2009, č. 4, s. 5-36.
- KOKEŠ, D. Radomír, Od makra k mikru / Kvazivědecká tendence a koncept novosti v seriálu Kriminálka Las Vegas. In: *Cinepur* 55, 2005, s. 27-32. Dostupný na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1359>>
- KOKEŠ, Radomír, *Teorie seriálové fikce: Model analýzy vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*. Bakalářská práce na Masarykově univerzitě. Dostupná na WWW: <http://is.muni.cz/th/189091/ff_m/>
- KOKEŠ, Radomír, *Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu*. In: Fedrová, Stanislava, Jedličková Alice (eds.), *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis 2011, s. 228-257.
- NEWCOMB, Horace (ed.), *Television: The Critical View*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2007.
- PANOFSKY, Erwin, Ikonografie a ikonologie: Úvod do studia renesančního umění. In: PANOFSKY, Erwin, *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon 1981, s. 33-54.
- RAFTER, Nicole (ed.), *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*. New York: Oxford University Press 2006.
- SARRIS, Andrew, Afterword: The Auteur Theory Revisted. In: SARRIS, Andrew, *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. Boston: Da Capo Press, s. 269-278.
- THOMPSON, Kristin, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press 1988.
- THOMPSONOVÁ, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminate* 10, 1998, s. 5-36; přel. Zdeněk Böhml (Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods, 1988).
- TURNER, Jonathan, *The Institutional Order*, New York: Longman, 1997.
- WOLLEN, Peter, The Auteur Theory. In: WOLLEN, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1972, s. 74-115.

7.2. Internetové prameny

7.2.1. Internetové stránky, databáze apod.

HBO. WWW: <<http://www.hbo.com/>>

HBO on Demand. WWW: <<http://www.hboondemand.com/>>

Metacritic. WWW: <<http://www.metacritic.com/>>

IMDB – Internet Movie Database. WWW: <<http://www.imdb.com/>>

7.2.2. Konkrétní články pocházející z internetových stránek

DERSCHOWITZ, Jessica: President Obama: Omar Little was the best character on „The Wire“. *CBS News*, dostupný na WWW: <www.cbsnews.com/news/president-obama-omar-little-was-the-best-character-on-the-wire/> [vyšlo 1. 3. 2012.; cit. 10. 6. 2014].

MEIXNER, Mary: Policejní dramata. *25fps*, dostupný na WWW: <<http://25fps.cz/2010/policejni-dramata/>> [vyšlo 25. 10. 2010; cit. 22. 7. 2013].

MOLSE, Sara: Mean streets. *The New York Times*, dostupný na WWW: <<http://www.nytimes.com/books/97/11/23/reviews/971123.23moslet.html>> [vyšlo 23. 11. 1997; cit. 17. 7. 2013].

NEZNÁMÝ AUTOR: Notable Books of the year 1997. *New York Times*, dostupný na WWW: <<http://www.nytimes.com/books/97/12/07/reviews/notable-nonfiction.html>> [vyšlo nedat.; cit. 17. 7. 2013].

NEZNÁMÝ AUTOR: The Wire: Arguably the greatest television programme ever made. *The Telegraph*, dostupný na WWW: <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/5095500/The-Wire-arguably-the-greatest-television-programme-ever-made.html>> [vyšlo 2. 9. 2009.; cit. 10. 6. 2014].

NEZNÁMÝ AUTOR: Used subtitles to watch The Wire? The writer says that's just criminal. *Independent*, dostupný na WWW: <www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/used-subtitles-to-watch-the-wire-the-writer-says-thats-just-criminal-1773087.html> [vyšlo 17. 8. 2009; cit. 12. 6. 2014].

O'HAGAN, Sean: To deal is to live on the corner. *The Guardian*, dostupný na WWW: <<http://www.theguardian.com/books/2009/apr/26/the-corner-wire-david-simon>> [vyšlo 26. 4. 2009; cit. 13. 6. 2014].

ROSS, Dalton: Former cast members react to „The Wire“ being named the greatest TV show ever by Entertainment Weekly. *InsideTV*, dostupný na WWW: <<http://insidetv.ew.com/2013/07/01/the-wire-lawrence-gilliard-chad-coleman/>> [vyšlo 1. 6. 2013.; cit. 10. 6. 2014].

SIMON, David: The endgame for American civic responsibility Pt. III. *DavidSimon.com*, dostupný na WWW: <<http://davidsimon.com/the-end-game-for-american-civic-responsibility-pt-iii/>> [vyšlo 14. 8. 2014.; cit. 14. 8. 2014].

WALKER, Jesse: David Simon says. *Reason.com*, dostupný na WWW: <<http://reason.com/archives/2004/10/01/david-simon-says>> [vyšlo 1. 10. 2004; cit. 17. 7. 2013].

7.3. Filmografie

7.3.1. Analyzovaný seriál a autorské komentáře

Špína Baltimoru (The Wire; David Simon, Ed Burns, HBO, 2002-2008)

David Simon; první epizoda první sezóny *Terč* (The Target)

Clark Johnson; druhá epizoda první sezóny *Zvláštní oddíl* (The Detail)

David Simon, George Pelecanos; dvanáctá epizoda první sezóny *Úklid* (Cleaning Up)

Domic West, Michaela K. Williams; šestá epizoda druhé sezóny *Všechno je jen prolog* (All Prologue)

Karen L. Thorsonová, Thom Zimny; dvanáctá epizoda druhé sezóny *Přístav v bouři* (Port in a Storm)

David Simon, a Nina K. Noblová; první epizoda třetí sezóny *Znovu a zas* (Time After Time)

Richarda Price; druhá epizoda třetí sezóny *Když dovolíš* (All Due Respect)

David Simon; třetí epizoda třetí sezóny *Padlí vojáci* (Dead Soldiers)

George Pelecanos, Joe Chappelle; jedenáctá epizoda třetí sezóny *Kompromis* (Middle Ground)

David Simon, Karen L. Thorsonová; dvanáctá epizoda třetí sezóny *Úkol splněn* (Mission Accomplished)

David Simon, Ed Burns; první epizoda čtvrté sezóny *Kluci na prázdninách* (Boys of Summer)

Jim True-Frost, Karen L. Thorsonová, Kate Sanford; čtvrtá epizoda čtvrté sezóny *Uprchlíci* (Refugees)

Dan Attias, William F. Zorzi; šestá epizoda čtvrté sezóny *Chyba tolerance* (Margin of Error)

Robert Chew, Julito McCullum, Jermaine Crawford, Maestro Harrell, Tristan Wilds; jedenáctá epizoda čtvrté sezóny *Nový den* (A New Day)

Joe Chappelle, George Pelecanos; dvanáctá epizoda čtvrté sezóny *Nebot' každý, kdo má* (That's Got His Own)

David Simon, Nina K. Noble; třináctá epizoda čtvrté sezóny *Vysvědčení* (Final Grades)

Joe Chappelle, Wendell Pierce; první epizoda páté sezóny *Udělat víc, i když máme méně* (More With Less)

William F. Zorzi, Clark Johnson; druhá epizoda páté sezóny *Nepotvrzené zprávy* (Unconfirmed Reports)

Ed Burns, Karen L. Throsonová; čtvrtá epizoda páté sezóny *Přechodné období* (Transitions)

George Pelecanos, Seith Mann; šestá epizoda páté sezóny *Dickensovský aspekt* (The Dickensian Aspect)

Dominic West, Kate Sanford; sedmá epizoda páté sezóny *Převzetí* (Took)

David Simon, Nina K. Noblová; desátá epizoda páté sezóny *Konec* (-30-)

7.3.2. Seriály a minisérie z produkce HBO

The Corner (David Simon, David Mills, HBO, 2000)

Deadwood (Deadwood; David Milch, HBO, 2004-2006)

Generation Kill (Generation Kill; David Simon, Ed Burns, HBO, 2008)

Odpočívej v pokoji (Six Feet Under; Alan Ball, HBO, 2001-2005)

Oz (Tom Fontana, HBO, 1997-2003)

Rodina Sopranových (The Sopranos; David Chase, HBO, 1999-2007)

Treme (Treme; David Simon, Eric Overmyer, HBO, 2010-2013)

Řím (Rome; Bruno Heller, John Milius, William J. MacDonald, HBO, 2005-2007)

7.3.3. Zbylé seriály

24 hodin (24; Joel Surnow, Robert Cochran, Fox, 2001-2010)

Cagneyová a Laceyová (Cagney & Lacey; Barbara Avedon, Barbara Corday, CBS, 1982-1988)

Columbo (Columbo; Richard Levinson, William Link, NBC, 1968-1978, ABC, 1989-2003)

Hercule Poirot (Agatha Christie's Poirot; ITV, 1989-2013)

Kobra 11 (Alarm für Cobra 11 – Die Autobahnpolizei; RTL, 1996-dnes)

Kriminálka Las Vegas (CSI: Crime Scene Investigation; Anthony E. Zuiker, CBS, 2000-dnes)

Kriminálka Miami (CSI: Miami; Anthony E. Zuiker, CBS, 2002-2012)

Kriminálka New York (CSI: New York; Anthony E. Zuiker, CBS, 2004-2013)

Magnum (Magnum, P.I.; Donald P. Bellisario, Glen A. Larson, CBS, 1980-1988)

Městečko Twin Peaks (Twin Peaks; David Lynch, Mark Frost, ABC, 1990-1991)

Miami Vice (Miami Vice; Anthony Yerkovich, NBC, 1984-89),

Poldové z Hill Street (Hill Street Blues; Steven Bochco, Michael Kozoll, NBC, 1981-1987)

Policie New York (NYPD Blue; Steven Bochco, David Milch, ABC, 1993-2005)

Policejní odznak (Shield; Shawn Ryan, FX, 2002-2008)

Profesionálové (The Professionals; Brian Clemens, ITV, 1977-1983)

Sherlock (Sherlock; Mark Gatiss, Steve Moffat, BBC, 2010-dnes)

St. Elsewhere (Joshua Brand, John Falsey, NBC, 1982-1988)

Star Trek (Star Trek: The Original Series; Genne Roddenberry, NBC, 1966-1969)

thirtysomething (Edward Zwick, Marshall Herskovitz, ABC, 1987-1991)

Zákon a pořádek (Law & Order; Dick Wolf, NBC, 1990-2010)

Zákon a pořádek: Los Angeles (Law & Order: Los Angeles; Dick Wolf, NBC, 2010-2011)

Zákon a pořádek: Porota (Law & Order: Trial by Jury; Dick Wolf, NBC, Court TV, 2005-2006)

Zákon a pořádek: Útvar pro zvláštní oběti (Law & Order: Special Victims Unit; Dick Wolf, NBC, 1999-dnes)

Zákon a pořádek: Zločinné úmysly (Law & Order: Criminal Intent; Dick Wolf, NBC, USA Network, 2001-2011)

Zločin v ulicích (Homicide: Life on the Street; Paul Attanasio, NBC, 1993-1999)

Z Cars (Troy Kennedy Martin, Allan Prior, BBC, 1962-1978)

7.3.4. Filmy a dokumenty

The Avon Barksdale Story (Drew Berry, Bruce Brown, Kenny Jackson, 2010)

Kmotr I (The Godfather; Francis Ford Coppola, 1972)

Kmotr II (The Godfather: Part II; Francis Ford Coppola, 1974)

Kmotr III (The Godfather: Part III; Francis Ford Coppola, 1990)

Zjizvená tvář (Scarface; Brian De Palma, 1983)